[con Rafael Moneo]

UNA CONVERSACIÓN

William J.R. Curtis



Su arquitectura parece funcionar a varios 'niveles'. Cada edificio tiene su propio carácter pero hay temas y modos de organizar el espacio, la luz, la planta y la secuencia que son recurrentes. Usted es de los pocos que mantienen un diálogo con la historia. Hay incluso 'historias de amor' con ciertas obras históricas antiguas y modernas —por ejemplo la Mezquita de Córdoba o Ronchamp, de Le Corbusier—. Pero también hay un compromiso intencionado, casi premeditado, con las inquietudes contemporáneas a sus diseños. Por ejemplo, el Kursaal de San Sebastián usa pieles luminosas en un tiempo en el que otros muchos arquitectos prestan atención a la superficie y la materialidad.

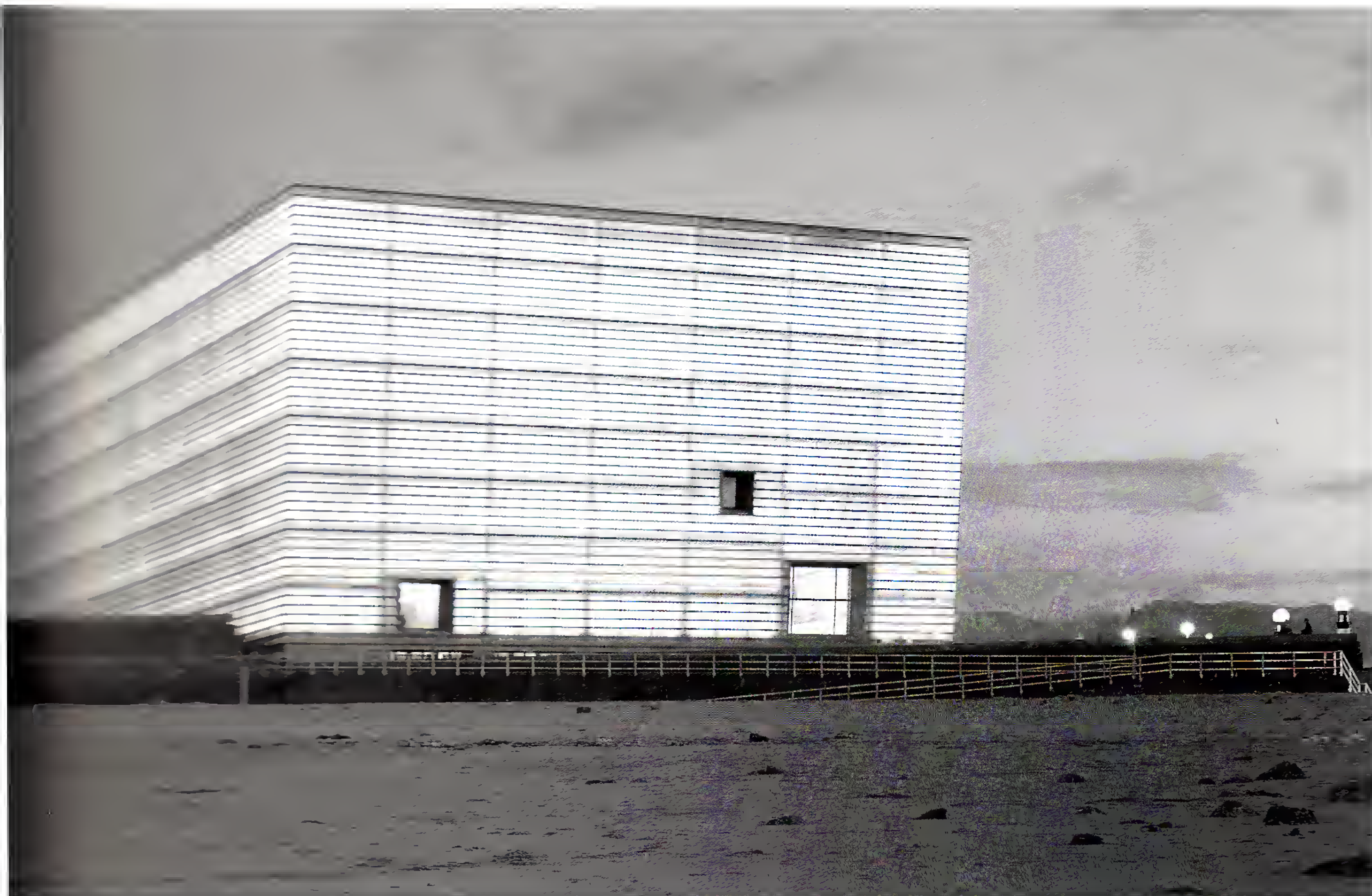
Es verdad que hoy día hay proyectos que concentran gran parte de su energía en la piel. Pero no es éste el caso del Kursaal. Como en tantas otras de mis obras el Kursaal responde a muy diversas y numerosas presiones e intenciones, tanto en lo que es su exterior como en los espacios interiores. Quisiera evitar la simplificación mal entendida: me resulta muy difícil simplificar en demasía la realidad. La complejidad está presente en todas partes, y trato de responder a ella. De ahí que me sienta alejado de aquellos colegas que procuran reducir los proyectos a un único gesto. Durante el proceso de diseño hay una lucha por reconciliar fuerzas opuestas y por elaborar intenciones diversas, y algo de esto se refleja en el resultado.

Your architecture seems to work on many 'levels'. Each building has its own character but there are recurrent themes and ways of organizing space, light, plan and sequence. You are among the few to maintain a dialogue with history. There are even 'love affairs' with certain historical works ancient and modern —e.g. The Mezquita in Cordoba, Le Corbusier's Ronchamp— But there is also a knowing, almost self-conscious engagement with preoccupations contemporary with your designs. For example, the Kursaal in San Sebastian uses luminous skins at a time when several other architects have been concerned with surface and materiality.

It is true that there are projects today which concentrate much of their energy in their skin. But the Kursaal is not schematic in this way. Like so many of my other works it responds to many intentions and pressures inside and out. I am trying to avoid the wrong kind of simplification: it is very difficult for me to oversimplify reality. I find complexity on all sides today, and I respond to it. In this sense I am far from those colleagues who seek to reduce a project to a single gesture. During the process of design there is a struggle to reconcile contrasting forces and to elaborate diverse intentions, and something of this is reflected in the result.

[with Rafael Moneo] A CONVERSATION

William J. R. Curtis



Cuando su proyecto para el Kursaal ganó el concurso, hace casi una década, recuerdo que pensé que era la única propuesta que se desligaba de la vecina trama urbana, a la vez que planteaba una relación dinámica, y a una mayor escala, con la ciudad y el paisaje. Los primeros gestos —los dos volúmenes de vidrio inclinados, las plataformas, el espacio exterior triangular— sugieren una reacción dinámica frente a la violenta costa, frente a los cabos montañosos, incluso frente al propio mar y al horizonte. El edificio es una obra medioambiental que niega a la ciudad en algunos aspectos, pero que la reafirma en otros.

Durante el proceso de diseño me di cuenta de que lo que había que hacer en este lugar era desligarse de las calles y de los edificios existentes, a la vez que procurar estar atento a la importancia de ciertos elementos geográficos de San Sebastián —por ejemplo, al río Urumea—. También quería reducir el volumen del edificio: los 'cubos' manifiestan esa intención de incluir en el volumen tanto espacio como fuera posible. En conjunto, esos cubos y plataformas sugieren casi un accidente geográfico en el territorio de la ciudad. De hecho, establecen un conjunto nuevo de coordenadas, en las que el río y la costa juegan un papel fundamental.

Uno de mis sitios favoritos de San Sebastián es la punta que se asoma al océano donde está la maravillosa escultura El Peine de los Vientos de Chillida. Esta

When your project for the Kursaal won the competition nearly a decade ago, I remember thinking that it was the only proposal to separate itself from the neighbouring urban fabric while setting up a dynamic relationship with town and landscape on a larger scale. The primary moves —the two tilting glazed volumes, the platforms, the triangular exterior space— suggest a dynamic reaction to the violent coastline, the mountainous capes, even the sea itself and the horizon. The building is an environmental work which denies the city in some respects, but reaffirms it in others.

At the time of the design I realized that what ought to be done in this place was to disengage from the existing streets and buildings of San Sebastian while also bringing some geographical features —e.g. the Urumea river— to completion. I also wanted to condense the building as much as possible: the 'cubes' embody this intention of compressing as much space as possible into volumes. Together, these 'cubes' and platforms suggest an almost geographical incident in the territory of the city. In fact they assert a new set of co-ordinates in which the river and the shore here play an increasing role.

One of my favourite places in San Sebastian is the point jutting out into the ocean where Chillida's marvellous sculpture the Comb of the Winds is situa-



obra responde muy bien al espíritu del lugar, comprimiendo el espacio entre la tierra, el mar y el horizonte. Diseñando el Kursaal, ¿tuvo de algún modo presentes las esculturas de Chillida?

No directamente. Probablemente pensé un poco más en Oteiza, otro escultor español de primer orden que tanto nos ha enseñado a entender cómo las masas son capaces de canalizar energía. Naturalmente que fue alentador pensar en la presencia de Chillida, en el Peine de los Vientos, un lugar diametralmente opuesto en el que la ciudad establece un contacto más íntimo con el mar.

Como en tantas de sus obras, uno siente en el Kursaal la presencia conjunta de un orden abstracto y de un nivel asociativo. En este caso, la sugerencia de barcos o de velas, o incluso de luminosidad y también de agua a causa del vidrio. ¿Es usted consciente de tales asociaciones cuando diseña, o van *surgiendo gradualmente?*

Sí, fui consciente de tales asociaciones desde el principio, pero también es cierto que tales asociaciones evolucionan y se desarrollan a lo largo del proceso de diseño. En cualquier caso, el origen de este proyecto está en la respuesta a la ciudad y al paisaje a gran escala. Una vez que tomó cuerpo la idea básica surgieron varias cuestiones arquitectónicas. Una de ellas tenía que ver con la manipulación del espacio dentro de los cubos. Lo que empieza como un gesto aparentemente sencillo se hace más complejo y así, cuando uno desplaza 'la almendra' de la sala en el vacío definido por el cubo, se generan toda una gama de espacios intersticiales. Explorar tales espacios intersticiales fue uno de los episodios más interesantes en el proceso de diseño. Las escaleras del vestíbulo principal, pongamos por caso, pueden entenderse como una secuencia barroca —casi como una escalera romana—, que celebra el evento social: el público asistente se convierte en el propio protagonista a la entrada del teatro o de la sala de conciertos.

ted. This responds so well to the spirit of the place, while compressing the space between land, sea and horizon. In designing the Kursaal were you in any sense conscious of the sculptures of Chillida?

Not directly. I probably thought a bit more about Oteiza, another major Spanish sculptor who can teach us so much about the way masses are able to convey energy. Even so, it was naturally encouraging to think of Chillida's presence on a diametrically opposed point of the coastline and at another place where the city meets the sea.

As in so many of your works, with the Kursaal one feels the presence of both an abstract order and an associative level. In this case there is the suggestion of ships or sails, even of luminosity and water because of the glass. Are you aware of such associations when designing or do they come about gradually?

Yes, I was aware from the very beginning, but it is true that such things also develop in the course of the design process. But the origin of this project lies in the reaction to the city and landscape at the larger scale. Once the basic idea was in place, several architectural issues arose. One of these had to do with manipulating space within the containing volumes of the cubes. What starts as an apparently simple gesture becomes more complex as one shifts an auditorium slightly and generates a range of interstitial spaces. Exploring such spaces was one of the most interesting episodes in the design process. The stairs behind the larger hall for example take on almost the character of a Baroque sequence —almost a Roman stair— celebrating the social event: the people themselves become the protagonists at the entrance to the theatre or concert hall.



Al tomar la decisión de hacer esos cubos luminiscentes el edificio deviene ensimismado. Por ejemplo, estuve allí en una cálida noche de Agosto, con el vidrio brillando desde el interior de un modo festivo. Fuera había una brisa suave, casi aterciopelada. Pero causaba frustración el darse cuenta que uno no podía pasar del interior a una terraza —con una copa de vino en la mano— y disfrutar de la belleza del mar, la costa y la ciudad. Cuando volví a visitar el edificio a la mañana siguiente, y luego algunos días después, sentí que era una solución muy introvertida. Una vez que estás dentro, ¡estás dentro de verdad!

In making the decision to have these luminescent cubes it becomes a very interiorised building. For example I was there on a warm August night with the glass glowing from the interior in a festive way. The air outside was soft, almost velvety. But there was a frustration in realizing that one could not stroll from the interior to a terrace with a glass of wine in hand to enjoy the beauty of the sea, the coastline and the city. When I revisited the building next morning and again several days later, I felt that it was a very introverted solution. Once you are inside you are really inside!

Pero es que eso es bastante deliberado. La gente de San Sebastián tiene el privilegio de poder disfrutar de todos esos maravillosos alrededores y de esa interacción entre la ciudad y la naturaleza. Yo quería ofrecerles una experiencia muy distinta, algo que tuviera que ver con la humedad, con lo acuoso, con la sensación de sumergirse en el mar. De ese modo, paradójicamente, iba a ser posible el suscitar una reflexión más profunda sobre estos excepcionales alrededores, dejando tan sólo unas pocas e intencionadas vistas, enmarcadas por ventanas relativamente pequeñas. Por supuesto, los que estén en el exterior del edificio pueden disfrutar del mar y del horizonte desde las terrazas, sin la limitación que el edificio impone. El Kursaal no tiene que ver con la intención miesiana de establecer una continuidad total entre dentro y fuera. Tiene que ver más bien con estimular la conciencia del dentro y del fuera mediante estrategias arquitectónicas.

But that is quite deliberate. People in San Sebastian are privileged to enjoy these marvellous surroundings and this interplay between city and nature. I wanted to provide them with a very different experience, to do with humidity, with wetness and water— almost the feeling of going under the sea. In this way, paradoxically, it might be possible to encourage a deeper reflection on these surroundings by giving only slight framed views through relatively small windows. Of course, those on the outside of the building can enjoy the sea and the horizon from the terraces. Kursaal does not have to do with the Miesian way of just establishing a total continuity between indoors and outdoors. Instead, it is related to stimulating awareness of inside and outside by architectural means.

Su obra tiene a menudo esa intensidad de repuesta local, de profundizar en el lugar: uno piensa en Mérida, o más recientemente en Beirut, o incluso en la Catedral de Los Ángeles —que responde al estado físico y social de la ciudad en este momento—. Todo esto refleja su manera de leer un lugar. Pero usted también atiende a los cambiantes paradigmas de la disciplina de la arquitectura. Cuando se diseñó el Kursaal, hace casi diez años, el 'contextualismo' se había reducido al dogma trillado de imitar a los edificios vecinos y de utilizar tipología reduccionista. La fragmentación estaba en el aire y revelaba nuevas

Your work often has this intensity of local response, of going deep into the place— one thinks of Merida, or more recently of Beirut, or even of the Cathedral in Los Angeles which reacts to the physical and social state of the city in this moment. All of this reflects your way of reading a place. But you are also aware of the changing paradigms in the discipline of architecture. When Kursaal was designed nearly ten years ago, 'contextualism' had been reduced to a trite dogma of imitating neighbours and of reductivist typology. Fragmentation was in the air and was revealing new possibilities of expres-

Claro que sí: pero mi primera prioridad siempre es ensayar y proponer una estrategia y una solución apropiadas para una situación determinada. Para el Kursaal era esencial establecer un conjunto de volúmenes compacto aunque fragmentado. Una vez que se asientan las reglas básicas de un proyecto, se puede producir un desarrollo casi dialéctico de movimientos contrarios, y éstos pueden enriquecer un esquema.

[illegible] but my first priority is always to try and come up with an appropriate strategy and solution in a given situation. For the Kursaal it was essential to establish a compact yet fragmented set of volumes. Once the ground rules of a project are in place there may be an almost dialectical development of contrasting moves and these can enrich a scheme.

Este procedimiento puede incluso llegar hasta el nivel del detalle. En el Kursaal los perfiles de los volúmenes principales son muy importantes al 'sostener' las vistas. Tiene que haber habido mucha reflexión acerca del vidrio y de las juntas apropiadas, dadas todas las consideraciones a tener en cuenta: luz, estanqueidad al agua, iluminación nocturna, articulación formal, presencia material, etc. En el Kursaal el vidrio se ve desde dos metros, o desde dos kilómetros, así que los detalles tienen que funcionar a todas las escalas.

This procedure may even continue to the level of detail. At Kursaal the profiles of the main volumes are very important in 'holding' the views. There must have been an immense amount of reflection on the appropriate glazing and joints given all the considerations of light, water-tightness, night illumination, formal articulation, material presence etc. In the Kursaal the glass is seen from two metres or from two kilometres and the details have to work at all scales.

Desde el principio mi intención fue la de mantener la integridad formal de los 'cubos'. Siempre se pensó en un vidrio de cierto espesor, y también era evidente que sería necesario un sistema estructural con soportes de una cierta dimensión. Con una superficie de vidrio en el interior y otra en el exterior: dos muros pantalla. Con el tiempo nos dimos cuenta que las piezas de vidrio no iban a dar lugar a una fábrica —a un muro translúcido— y que había que admitir que la alternativa era un muro cortina más corpóreo que los habituales. Entonces surgió la imagen de las 'escamas', que daban una sensación de vibración al muro cortina e intensificaban la dinámica de los 'cubos'. En todo momento busqué materiales capaces de convivir con el océano.

From the start my intention was to maintain the formal integrity of the 'cubes'. Glass of a certain thickness was always foreseen and it was evident that there would be a structural system of a certain depth, with one surface of glass on the inside, another on the outside: two screen walls. Over time we realized that the glass pieces, instead of producing an effect of translucent masonry, should produce the effect of a fleshy curtain wall, then came the metaphor of 'scales', giving a sense of vibration and enhancing the dynamics of the 'cubes'. All along I was in search of materials able to live with the ocean.

Mientras usted describe estas cosas estoy pensando en la historia de la arquitectura española moderna, y en la línea que serpentea a través de ella, compuesta por metáforas 'naturales' y analogías que vienen y van. El Kursaal no es sólo 'topográfico', no es sólo 'acuático'. También me impresiona por ser hasta cierto punto 'geológico', ya que también tiene plataformas. En su forma final éstas se definen con elementos prefabricados hechos, en el caso de los zócalos, con fragmentos de pizarra embebidos en cemento, pero, ¿siempre se detallaron así las plataformas?

As you describe these things I think of the history of modern Spanish architecture, and of a serpentine line which runs through it to do with 'natural' metaphors and analogies which come and go. Kursaal is not just 'topographical', not just 'aquatic'; it also strikes me as being 'geological' in a sense, for you also have the platforms. In their final form, these are defined by precast elements made up from slate fragments embedded in cement, but the platforms were not always detailed in this way?

Las plataformas son por supuesto una parte importante de la idea. De algún modo pensé en la Ópera de Sydney de Utzon, y en la importancia que iba a tener el plano del suelo. Se resolvieron antes los cubos y los detalles del vidrio que las plataformas. Éstas se concibieron siempre como una especie de 'rocas', que podían incluso relacionarse con los grandes fragmentos de roca colocados para proteger la playa. Empezamos con una malla reticulada de hormigón que debía plementarse con elementos de hormigón prefabricado, pero gradualmente nos dimos cuenta de que esto no encajaba en el esquema y se eliminó la retícula. Más tarde se nos ocurrió la idea de piezas de pizarra astilladas en fragmentos irregulares embebidas en hormigón, una solución que se puede haber inspirado —entre otras cosas— en las esculturas de Richard Long.

Of course the platforms are an important part of the idea. On some level I was thinking of Utzon's Sydney Opera House and of the expression of the ground plane. We started by working out the cubes and the glass details, then later the platforms. These lower levels were always thought of as 'rocks' of a kind, which could even relate to the large fragments of rock put in place to protect the beach. We started with a grid of concrete precast elements but gradually realized that this was not right for the scheme. Later we came up with the idea of singed slate pieces in irregular fragments embedded in concrete, a solution which may have been inspired by —among other things— the sculptures of Richard Long.

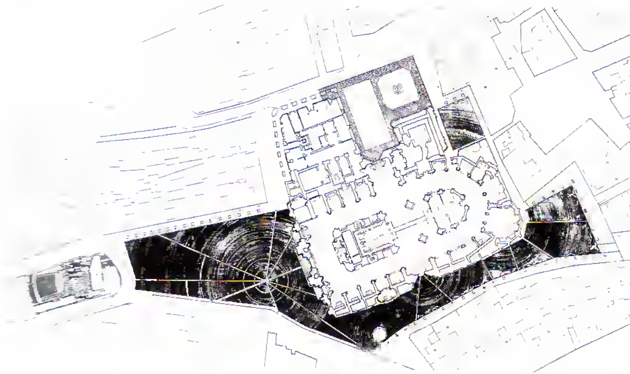
En su estado actual (Septiembre de 1999), hay en esa parte del edificio algunas juntas y conexiones difíciles entre las unidades prefabricadas, y algunas esquinas están resueltas de forma bastante tosca. De hecho, la colocación de juntas verticales unas encima de otras corre el riesgo de frenar el movimiento horizontal de las plataformas...

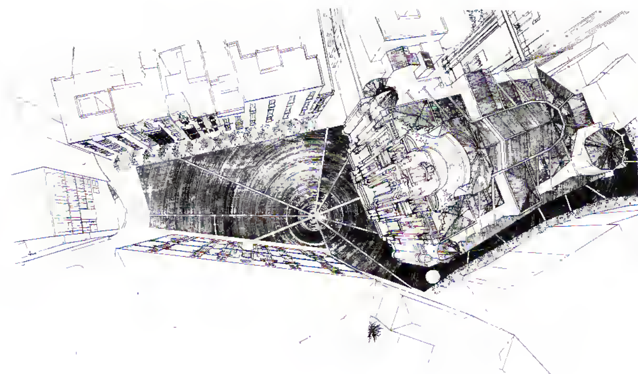
In their present state (September 1999), there are some awkward joints and connections between the precast units in this part of the building, and some of the corners are quite clumsy. In fact, the placement of vertical joints one on top of the other risks stopping the horizontal movement of the platforms...

Hubo muchas dificultades durante la construcción, y puede que sea posible mejorar algunos de los encuentros y juntas de que usted habla, pero una cierta rudeza no está de más en esta parte del proyecto, que no requiere, en mi opinión, un alto grado de perfección. Pero hay otra cuestión sobre la que me gustaría

There were many difficulties in construction and it may be possible to improve some of the connections which you mention, but a certain roughness is not at odds with this part of the project which does not —in my opinion— require a high degree of perfection. But there is another issue to which I would draw your atten-

MURCIA. Pavimentación de la Plaza del Cardenal Belluga y su entorno
Paving of the Cardenal Belluga Square and surrounding area





hablar, y que es común con el casi contemporáneo Auditorio de Barcelona. Tanto en el Auditorio como en el Kursaal cada sala tiene su propio vestíbulo individual. A este respecto discrepo con la solución de Aalto de un espacio de vestíbulo compartido por dos grandes salas —por ejemplo, el Palacio de Congresos y Sala de Conciertos de Helsinki—.

¿Le gusta separar los acontecimientos?

Sí, de tal manera que se preserve el espíritu de cada representación por separado. Pero en el Auditorio también descubrí otro mecanismo que volví a usar en el Kursaal, y es la disposición, bajo las salas, de todos los servicios: camerinos, salas de ensayos, almacenes, etc. En el Kursaal las plataformas también tienen la función de albergar estas áreas inferiores de circulación y servicio.

Los elementos con textura de piedra y hormigón en el edificio terminado toman el carácter de una especie de almohadillado, al igual que los paneles cóncavos de vidrio en las fachadas evocan de algún modo la geometría de las molduras clásicas, incluso del estriado (Tengo entendido que el nombre de marca del vidrio exterior es de hecho 'vidrio flutex', ¿no?). De hecho, la cara al mar mantiene los paneles brutos, mientras que la cara a la ciudad se hace más abierta y transparente: articulada por la estructura, la ventana enmarcada y los voladizos flotantes de las entradas. De esta manera el edificio media con la calle y la ciudad.

Exactamente. Me gusta pensar en el Kursaal como un episodio urbano en el que los peatones pueden moverse libremente a su alrededor. Se ve desde todos lados, pero también permite vistas en todas las direcciones, enmarcando de un nuevo modo los diferentes puntos estratégicos de la ciudad. He aprendido de Le Corbusier a usar los edificio de este modo, como filtros que proporcionan nuevas visiones de la ciudad en torno.

¿Quiere usted decir *promenade*, vista y encuadre?

Los edificios suponen un nuevo modo de ver la realidad circundante, el contexto en que se inscriben. Por ejemplo, desde el zaguán de entrada, el Hotel María Cristina y el Teatro Victoria Eugenia se perciben de otro modo; desde la plaza triangular que da al mar se tiene la sensación de dominar el horizonte, transformando la naturaleza en pura experiencia estética; desde otros enclaves se disfruta y se celebra la corrección que la trama urbana de San Sebastián tiene.

El Kursaal es, de un lado, un edificio público, pero de otro tiene también una faceta privada —las salas de congresos se alquilan—. Incluso la financiación del edificio fue compleja y provino de varias administraciones.

tion, especially as it also relates to the nearly contemporary Auditorio in Barcelona. In both the Auditorio and the Kursaal each auditorium has its own individual lobby. In that respect I disagree with the Aalto solution of a lobby space shared by two big halls. (e.g. the Congress and Concert Hall in Helsinki).

You like to separate the events?

Yes, so as to preserve the mood of each separate performance. But in the Auditorio I also discovered another device which I reused in the Kursaal, namely the placement of connecting routes under the halls for actors, services etc. In the Kursaal the platforms also have the function of housing these lower areas for circulation.

The textured stone and concrete elements in the finished building take on the character of a kind of rustication, just as the concave glass panels in the façades evoke in some way the geometry of classical mouldings, even of fluting (I believe that the brand-name of the exterior glazing is in fact 'Fluteglass'). In fact, the sea-side maintains the rough panels, whereas the city side becomes more open and transparent —articulated by frame, inset window and hovering overhangs for the entrances. In this way the building mediates with the street and the city.

Exactly. I like to think of the Kursaal as an urban place traversed by pedestrians who can move freely around it. It is seen from all sides but it also allows views in all directions from different vantage points. I have learned from Le Corbusier this notion of a building as a sequence giving intensified views of the surroundings.

You mean: promenade, vista, *framing?*

Buildings are a new way of looking at the contextual reality that you have. For example, from near the entrance there is an unprecedented view back towards the Maria Cristina Hotel and the Victoria Eugenia Theatre; from the triangular plaza on the seaside you have the sensation of dominating the horizon, of nature being transformed into a purely aesthetic experience: from other places you have a sense of the polite urban fabric of San Sebastian engendered by the grid.

Kursaal is a sort of public building, but it also has a private side in the congress halls which are for rent: even the financing of the building was complex and came from several sectors.

Al comienzo, en la fase de concurso, iba a ser exclusivamente un auditorio, pero con el tiempo se convirtió en una compleja construcción multi-uso capaz de albergar muy diversas funciones: teatro, ópera, eventos musicales, festivales de cine, etc. Me gusta ese aspecto vital que proporciona el multi-uso. En el Kursaal se engloban hoy salas de convenciones, salones para banquetes, un restaurante, una galería de arte, tiendas, aparcamiento, etc.

At the start it was to contain auditoria, but increasingly over time it became a mixed-use complex for theatre, opera, musical events, even film festivals. In fact, I love this multi-use aspect. The Kursaal contains the halls, banqueting rooms, car-parks, a restaurant, an art gallery, etc.

Hace un momento mencionó a Le Corbusier, y de repente pensé en su proyecto no construido de Ahmenabad, que se suponía iba a alzarse al lado del museo de la ciudad: era una caja desplazada multi-uso, para actividades y representaciones de todo tipo, y a la que él se refería como *boîte de miracles* —una 'caja de milagros'—. Estaba concebido como un espacio de representación genérico.

You mentioned Le Corbusier a moment ago and I suddenly thought of his unrealized project for Ahmedabad that was supposed to stand alongside the city museum: it was an all purpose tilted box for uses and performances of all kinds which he referred to as a boîte de miracles*— a 'miracle box'. It was to be a generic performance space.*

Me parece relevante considerar el Kursaal y el Auditorio de Barcelona juntos, especialmente al tener ambos que englobar dos grandes espacios para espectáculos. Obviamente el Auditorio de Barcelona responde a la geometría rectangular del lugar y de la malla urbana con la solución de un rectángulo cerrado. Pero los dos edificios son, sin embargo, primos hermanos, y al margen de la coincidencia en el tratamiento dado a los vestíbulos —del que ya hablamos antes—, ambos tienen la voluntad de incidir y transformar el espacio urbano en que se inscriben. Pienso que los edificios que construyo están ligados unos a otros como en una cadena: en el Museo de Arte de Estocolmo había esa expresión de pabellones con lucernarios en lo alto para encajar en el irregular perfil de la ciudad, y poco después en el Museo de Houston, se recurre al tema del pabellón, aunque de una forma bastante distinta, al encerrarlos todos en un único volumen.

It seems to me relevant to consider the Kursaal and the Barcelona Auditorium Building together, especially as both had to combine two major performance spaces. Obviously the Auditorio de Barcelona responds to the rectangular geometry of the site and of the urban grid with the solution of an enclosed rectangle. But the two buildings are still cousins and both investigate the idea of individual lobbies and connecting urban spaces. My buildings are sometimes linked to one another as if in a chain: for Stockholm there was the expression of top-lit pavilions to fit the irregular skyline, but then there was the Museum for Houston which also resorted to the pavilion theme, but in quite a different way, locking them together in a single closed volume.

Sí, parecen temas recurrentes, incluso elementos recurrentes que son investigados y reinvestigados en contextos nuevos. La comparación entre el Auditorio y el Kursaal está fresca en mi mente, ya que visité ambos recientemente. El gran espacio del Kursaal es magnífico, y el vestíbulo principal también es un *tour de force*, con sus niveles escalonados. Pero las áreas de circulación parecen muy angostas para tal cantidad de gente, y a veces, cuando uno está en el corazón del edificio, pierde el sentido de orientación. Personalmente me atrajo menos el espacio principal del Auditorio, pero los vestíbulos me parecieron amplios y generosos. Éstos enlazan con el espacio de representación en distintos niveles y abren una hermosa zona pública a varios niveles, a su vez conectada a la ciudad por medio de vistas cuidadosamente enmarcadas. En el nivel inferior, también está la conexión con la terraza exterior, con el jardín tras un enrejado de hormigón. Hay muchas formas de infiltración a través de las distintas capas del edificio: existe una liberalidad horizontal.

Yes, there do seem to be recurrent themes, even recurrent elements which are investigated and reinvestigated in new contexts. The comparison between the Auditorio and the Kursaal is fresh in my mind as I visited both recently. The big space in Kursaal is magnificent and the major lobby is also a tour de force *with its stepping levels. But the areas of circulation seem very tight for the number of people, and at times when one is in the heart of the building one loses a sense of orientation. Personally I was less attracted to the main space of the Auditorio, but found the lobbies to be expansive and generous. These interconnect with the performance space on several levels and open up a handsome public area on several levels which is in turn connected to the city by means of carefully framed views. At the lower level, there is also the connection with the outdoor terrace with its garden behind a concrete trellis. There are many ways of filtering through the different layers of the building— there is a horizontal liberality.*

En el Kursaal la intención es que las escaleras que establecen la continuidad entre los distintos niveles transformen a los asistentes en actores. Me interesa estimular la sociabilidad del espacio y creo que esto ocurre tanto en uno como en otro edificio. Pero el modo en que se diseñaron uno y otro fue bastante diverso. Para el Auditorio estudié la sala como un elemento autónomo, y la dibujé sin saber exactamente dónde se construiría el edificio. De ahí que cuando se estableció cuál iba a ser el solar, pudiese utilizar la sala incluyéndola en un sólido que se ve obligado a ignorar el inexistente contexto. Dicho de otro modo, el Auditorio de Barcelona se ve obligado a generar el ámbito urbano en torno a él.

Por otro lado, el amplio y complejo programa hacía posible que los coches penetraran en el corazón del edificio. Se definía así un espacio de acceso común entre los dos volúmenes principales, un zaguán al abierto que primero fue un *impluvium* y luego se transformó en una linterna acristalada. Me alegré mucho cuando el artista Pablo Palazuelo fue capaz de crear casi una joya en la caja de vidrio suspendida y girada en diagonal respecto a la geometría: una auténtica 'lámpara de la belleza' ruskiniana.

In the Kursaal the intention is for the stairs that establish a continuity between the different levels to transform the visitors themselves into actors. I am interested in stimulating sociability by means of space, and I believe that this happens in both buildings. But the way in which each building was designed was quite different. For the Auditorio, the hall was studied as an autonomous element and designed without knowing exactly where the building would stand. Even once the site was decided, the hall could be included in a solid which was virtually obliged to ignore the non-existent context. In a way, I should say that the Auditorio de Barcelona needed to generate the urban environment around itself.

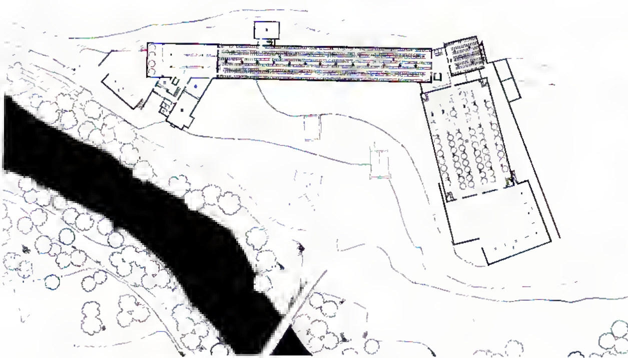
On the other hand, the full and complex programme made it possible for cars to penetrate to the heart of the building. Thus a shared access space was defined between the two main volumes, and open-air area which was initially an *impluvium,* and later transformed into a crystalline lantern. I was very pleased when the artist Pablo Palazuelo was able to create a jewel by means of the suspended glazed box shifted onto a diagonal geometry: a true Ruskinian 'lamp of beauty'.

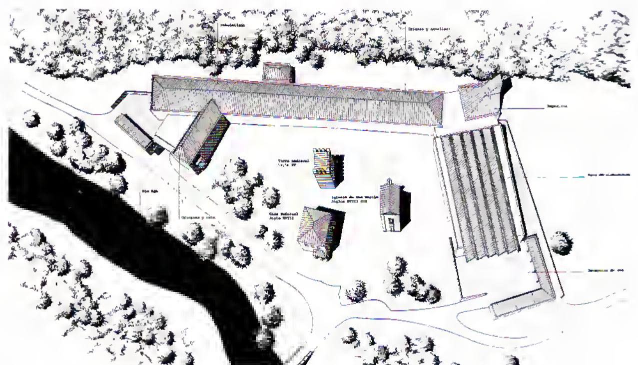
¿Tuvo en algún momento los auditorios dispuestos al revés, con cada uno de

Did you at any point have the auditoria the other way around with their indi-



SEÑORÍO DE ARINZANO. Bodegas / Winery. Estella, Navarra, 1998 [Under construction]





los vestíbulos vertiendo a un espacio central compartido?

No, nunca, por las razones que le di antes acerca de mi prevención hacia los vestíbulos compartidos. Quería, en la medida de lo posible, corredores en torno a las salas principales, que permitieran el acceso desde varios puntos.

Me comentaba antes que los ingenieros acústicos le dijeron que un espacio rectangular podría resultar bueno para la acústica. Estaba pensando en lo que me dijo acerca del Boston Symphony Hall, de McKim, Mead & White, diseñado hace un siglo, que es básicamente una gran habitación rectangular y que tiene una elevada calidad de sonido.

De hecho, la sala principal del Auditorio tiene proporciones muy similares, y los corredores de acceso la envuelven de un modo semejante a como ocurre en Boston. Por otra parte, la geometría oblícua de los asientos probablemente tenga algo que ver con la Philarmonie de Scharoun en Berlín.

El Kursaal y el Auditorio contrastan en forma y en actitud de implantación, pero de hecho están profundamente relacionados como tipos.

Eso diría yo.

Por otra parte, también se podría decir que las pieles están profundamente relacionadas. En sus proyectos es frecuente encontrar un espacio dentro de otro, pero también aparece muy a menudo algo así como un cerramiento de doble capa: o una situación en la que se presta mucha atención al sistema de fuera y al sistema de dentro. En el Auditorio está la estructura con paneles incorporados de acero inoxidable en el exterior, y de madera en el interior, y, ocasionalmente, vacíos para las ventanas. Hablando de modelos históricos, mucha gente se ha referido al Mellon Center de Kahn en la Universidad de Yale como una fuerte influencia, pero debo decir que cuando lo vi en construcción pensé inmediatamente en Utzon, y en edificios como el de la Iglesia de Bagsvaerd, donde existen corredores paralelos a cada lado del principal espacio de reunión y paneles colocados dentro de una estructura.

vidual lobbies giving onto the shared central space?

No never, for the reasons I gave before about disliking shared lobbies. As much as possible I wanted walkways around the main halls allowing access at various points.

You were saying that the acousticians told you that a rectangular space could be good for acoustics. I was thinking when you said that of Boston Symphony Hall by Mckim Mead and White, designed a century ago, which is basically a large rectangular room and is of high quality for sound.

In fact the main hall of the Auditorio has very similar proportions; there are also the access corridors. The angled geometry of the seats on the other hand probably has something to do with Scharoun's Philharmonie in Berlin.

The Kursaal and the Auditorio are contrasting in form and in their attitude to setting, but they are in fact profoundly related as types.

I would say so.

In another way you could say that the skins are deeply related as well. You seem very often in your projects to have a space within a space but you also very often have something like a double layered enclosure— or a lot of attention to the system outside and the system inside. In the Auditorio there is the frame with steel panels set into it outside, wooden ones inside, or, occasionally, voids for windows. To speak of historical models, many people have referred to Louis Kahn's Mellon Centre at Yale University as a strong influence, but I must say that when I saw this in construction I was immediately thinking of Utzon and of buildings like the Bagsvaerd Church which has parallel walkways each side of a main space of assembly, and panels laid into a frame.

No lo creo en el caso de Utzon, pero obviamente he tenido presente la obra de Kahn. Donde muchos miran a Kahn atraidos por su geometría, a mí me resulta más sugerente su uso inventivo de los materiales, especialmente su forma de colocar juntos materiales dispares de modo que se acentúe el potencial que los mismos tienen.

El empanelado de madera del interior del Auditorio recuerda el interés de Kahn por la ebanistería y las ensambladuras precisas, mientras que los paneles de acero inoxidable del exterior ciertamente recuerdan al Mellon. En efecto, el Auditorio es un edificio estructura con rellenos de muro sandwich hechos, a partir de las placas de acero exteriores, con capas ocultas de aislante y ladrillo y hojas de madera en el interior. La expresión es muy limpia, y el ojo de uno explora la fabrica apreciando la sensación de ensamblaje y respondiendo a los ritmos visuales de la trama de la geometria.

A pesar de la construcción, más bien rígida y genérica, el Auditorio ha demostrado ser un edificio flexible. Es un volumen sencillo susceptible de ser fácilmente divisible. A este respecto quizá recuerde a ciertos palacios de principios del siglo XVIII como el de Caserta. Además de los principales espacios para espectáculos y conciertos, se pretende que albergue un museo, una biblioteca y un conservatorio a los que se accedería desde las rampas exteriores que se han construido. Además, el volumen oblongo se levanta entero sobre una plataforma —o lo que parece ser una plataforma desde algunos ángulos, porque el solar está en pendiente—.

Para ser un edificio institucional el Auditorio es más bien mudo. Y es que, aunque hay un pórtico con marquesina en voladizo en la dirección del Ensanche, y una sección transversal que sugiere un movimiento lateral desde este pòrtico a través del espacio pûblico principal —en el corazón de la planta—, apenas hay sensación de fachada en sentido honorífico. La cara que mira hacia el Teatro Nacional de Bofill es tan restringida y neutra que resulta casi sub-retòrica.

¡Tiene razón! Y es usted bastante perceptivo al apuntar que apenas hay jerarquización de fachada alguna. Hay una cierta condición de fachada frontal y posterior, siendo la frontal la que tiene el pórtico, y la posterior la que se abre a la plaza arbolada. El Auditorio es tan largo que difícilmente puede ser diseñado como 'fachada'. Ni a él, ni al Kursaal les preocupa mucho esta cuestión. El Ayuntamiento de Murcia, por el contrario, está virtualmente generado a partir de la idea de fachada. Posiblemente el diseño de una fachada hermosa sea una de las tareas que más ponga a prueba a un arquitecto.

Enseguida hablaremos de Murcia. Otro aspecto de su edificio en Barcelona son las estructuras de hormigón a modo de celosía que se desentienden del bloque para convertirse en la valla del jardín en el exterior, o en estantes de gran escala en el interior. Estas rejas tienen un efecto físico y conceptual. En cierto sentido cuentan la historia de la construcción del edificio. Hay aparentemente un deseo en el Auditorio de explorar estructura, soporte, hueco y muro.

Eso es verdad. El Auditorio es un edificio mucho más didáctico que el Kursaal, ¡que nunca te habla de cómo se ha construido!

Sí, el Kursaal guarda sus secretos detrás de velos de vidrio opaco. ¡Fue fascinante para mi subir por el espacio entre las pieles de vidrio de dentro y fuera, calibrar el enorme tamaño de los miembros estructurales y explorar los mecanismos que se esconden tras el artificio de los cubos luminosos! Por contra, el Auditorio hace una exposición relativamente franca de los medios estructurales. incluidas varias clases y dimensiones de *pilotis* o columnas exentas, dispuestas para ayudar a clarificar las direcciones principales del diseño.

El Auditorio es un gran esqueleto de hormigón. Usa la estructura para establecer la circulación, pero también para articular

I do not think so in the case of Utzon, but obviously I have drawn much from Kahn. Where many look to Kahn for his geometries, I have rather been attracted by his inventive use of materials, especially his way of putting disparate materials together in a way which achieves a resonance.

The wooden panelling on the interior of the Auditorio recalls Kahn's interest in precise carpentry and joinery, while the raw weathered steel panels on the outside certainly recall the Mellon. In effect, the Auditorio is a frame building with infills of sandwich wall made up from the exterior steel plates, hidden layers of insulation and brick, and the interior wooden sheets. The expression is very clean and one's eye explores the fabric appreciating the sense of assembly, and responding to the visual rhythms of the network of geometry.

Despite the rather rigid, generic construction, the Auditorio has proved to be quite a flexible building. It is a single bulk which can easily be subdivided. In that respect it perhaps recalls certain early 18th century palaces such as Caserta. In addition to the main performance spaces, it is intended to house a museum, and at one extremity, a library, the latter reached by the exterior ramps which have been constructed. In addition the entire oblong volume stands on a platform— or what seems to be a platform from certain angles, because the site slopes away.

For an institutional building the Auditorio is rather mute. Of course you have a portico with a cantilevered canopy facing in the direction of the Ensanche. You also have a cross section which suggests a lateral movement from this portico across the main public space at the heart of the plan. Nonetheless there is scarcely any feeling of a façade in an honorific sense. The opposite side facing towards Bofill's National Theatre is almost under-rhetorical it is so restrained and neutral.

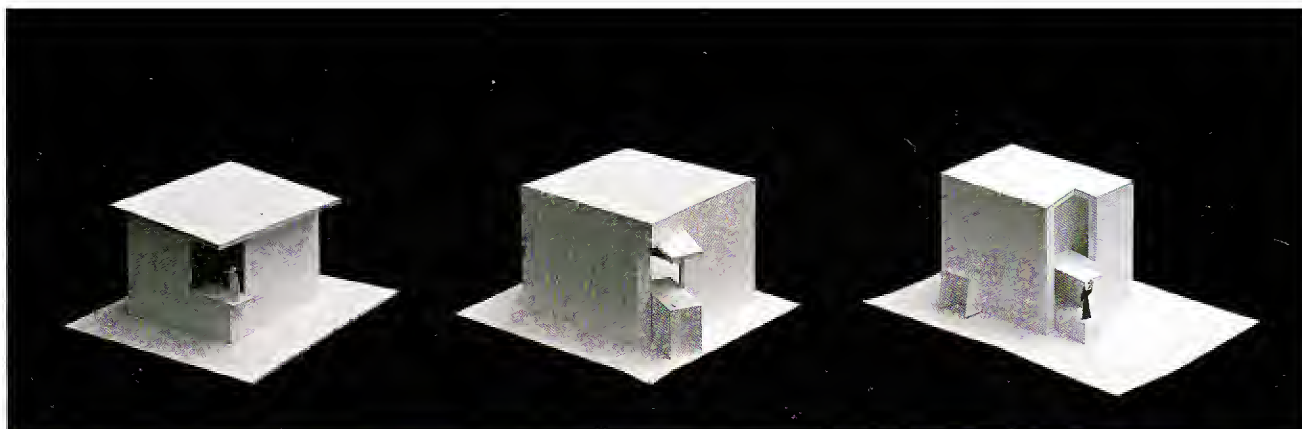
You are right! And you are quite perceptive in pointing out that there is scarcely any façade articulation. There is some sense of front and back, the front being the long side with the portico, the back being the other long side facing the plaza with trees. The Auditorio is so long that it can scarcely sustain the intensity of a 'façade'. Neither it, nor the Kursaal, are much concerned with the question. The City Hall in Murcia on the other hand, is virtually generated by its façade idea. It may well be that the design of an effective façade is one of the most testing tasks in an architect's work.

We shall come to Murcia in a moment. Another feature of your building in Barcelona is the lattice-like concrete frames which disengage from the block to become the fence of the garden on the outside, or large-scale shelves on the inside. These grilles have a physical and conceptual effect. In a way they tell the story of the construction of the building. There is apparently a desire in the Auditorio to explore frame, support, opening and wall.

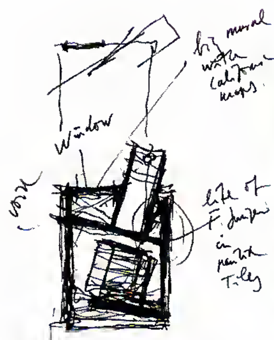
That is true. The Auditorio is a much more didactic building than the Kursaal which never tells you how it is done!

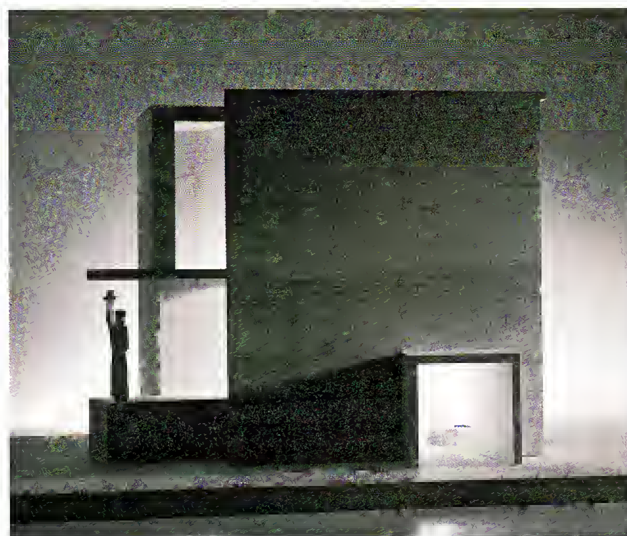
Yes, the Kursaal guards its secrets behind veils of opaque glass. It was fascinating for me to climb around in the space between the inside and outside glass skins, to gauge the huge size of the structural members, and to explore the devices behind the artifice of the luminous cubes! By contrast, the Auditorio makes a relatively frank display of structural means, including several dimensions and kinds of pilotis *or free standing columns, which are disposed to help clarify the main directions of the design.*

The Auditorio is a large concrete skeleton. It uses structure to steer circulation but also to articulate a basic grammar of con-



Santuario para la imagen de fray Junípero Serra [Ejercicio teórico]
Shrine for the statue of Friar Junipero Serra [Theoretical sketch exercise]
1996







una gramática básica de la construcción. Funciona con vacíos y sólidos, huecos, capas, planos —y por supuesto, con geometría—. Volviendo a Murcia, en ese proyecto sí que se investiga lo que puede dar de sí una fachada.

Visité Murcia por primera vez hace un par de años, en invierno, y su edificio todavía estaba cubierto por grandes telas. Resultaba bastante misterioso, allí erguido al final de la plaza, de cara a la Catedral, pero escondido tras esas cubiertas. La Catedral de Murcia es uno de esos sorprendentes monumentos españoles en torno a los que se genera una secuencia de espacios residuales de gran riqueza, y su edificio, de hecho, se alza en un extremo de uno de esos espacios próximos al Palacio del Cardenal Belluga y frente a la fachada barroca de la Catedral, un edificio en su mayor parte medieval. ¡Una situación y un encargo que se me hacen fácilmente asociables a Moneo! Porque de lo que se trataba era de leer el denso palimpsesto de una ciudad histórica española de provincias y desarrollar una respuesta contextual apropiada, ¿no es así? ¡Ésta es su especialidad, creo!

Sí: me siento feliz con este tipo de proyectos. Me gusta trabajar en ciudades con carácter propio, sin importar el tamaño.

Es interesante contrastar esa situación con la de su Museo en Houston, por ejemplo: un solar relativamente abierto, el espacio del suburbio americano, con ausencia de memoria histórica. En Murcia había presiones por todas partes; es un lugar denso, con numerosos ecos y sugerencias: la densidad de la historia, de las calles, de la piedra, de la luz. Después, el programa: de un modo que recuerda algunos de los ayuntamientos de Jacobsen en Dinamarca, resultaba necesario combinar oficinas y representación cívica. De ahí la cuestión de la fachada.

Eso es bastante cierto. Viendo la Catedral enfrente, el Palacio del Cardenal a un lado, y las oficinas municipales preexistentes relegadas a una esquina, me pareció que el nuevo edificio debía res-

struction. It works with voids and solids, openings, layers, planes— and of course geometry. And yet, coming back to Murcia, my recently completed project there makes an overt exploration of the façade.

I first visited Murcia a couple of years ago in the winter and your building was still covered with large cloths. It was quite mysterious standing there at the end of the plaza facing towards the cathedral but hidden under these covers. Murcia Cathedral is one of these amazing Spanish monuments which generates an entire sequence of residual spaces of great richness around itself, and your building in fact stands at one end of such a space adjacent to the Cardinal Belluga Palace and opposite the Baroque façade of the cathedral, a largely medieval building. The situation, and the task strike me as being easy enough to associate with Moneo! For surely it was a matter of reading the dense palimpsest of a historic, provincial Spanish city, and evolving an appropriate contextual response? This is your forte I believe!

Yes— I am very happy with this kind of project. I like to work in cities with their own character, regardless the size.

It is interesting to contrast this situation with, for example, your Museum in Houston— a relatively open site, the space of the American suburb, an absence of historical memory. In Murcia there were pressures from all sides; it is a dense place with numerous echoes and suggestions: there is the density of history, streets, stone, light. Then the programme: in a way which recalls some of Jacobsen's city halls in Denmark, it was necessary to combine both offices and civic representation. Thus the issue of the façade.

That is quite true. Seeing the cathedral opposite, the Cardinal's Palace to one side, and the pre-existing municipal offices tucked into one corner, it seemed to me that the new building should

petar el protagonismo de los edificios históricos preexistentes, y al mismo tiempo hacer que el poder civil estuviese debidamente representado por el nuevo edificio. El edificio construido es una ampliación, pero quiere ser tenido en cuenta en un espacio público tan importante para la ciudad: en una plaza en la que sólo el antiguo poder de la iglesia estaba presente, el nuevo edificio supone el reconocimiento de la estructura social y política de hoy en día. Al pedírseme también considerar la propia plaza y algunos de los espacios alrededor de la Catedral, el ámbito del proyecto se extendió, obligándome a pensar en la plaza en su conjunto como episodio urbano. Las demandas de espacio en un solar tan reducido me obligaron a considerar también el ir bajo tierra, así que decidí excavar frente a la fachada y situar la entrada a un lado. Entonces surgió la idea de hacer una fachada como una especie de 'retablo': una estructura pétrea a modo de pantalla, capaz de responder a esa jerarquía urbana existente de fachadas procedentes de diferentes periodos históricos. Tenía en mente esas imágenes de columnas rotas en el frontispicio de los teatros romanos. Esta fachada necesitaba expresar la dignidad de la institución y de ahí el disponer el balcón principal —desde el que las autoridades, el Alcalde y los Concejales, se asoman a la plaza—, al mismo nivel que el balcón del Palacio del Cardenal.

Esta idea de fachada está llena de resonancias históricas. Cuando la vi por primera vez hace un par de años, detrás de las envolturas, pensé naturalmente en Terragni, en la Casa del Fascio en Como, de 1934, en su fachada-pantalla añadida a juego con los monumentos históricos de enfrente...

Por supuesto.

Es también una re-investigación de la idea de 'fachada-pantalla', con una reconsideración de 'qué es un muro', 'qué es un hueco', 'qué es un pilar', etc., etc. Y debo decir que pensé en el patio interior del Museo Atlántico de Oíza, en Canarias, con su ritmo sincopado de soportes en una estructura. Un experimento lingüístico bellamente realizado.

Sí, una de las mejores cosas de Oíza.

Luego está la cuestión de combinar los aspectos normativos del programa con los excepcionales: las oficinas con los aspectos más ceremoniales. Y ahí debo decir que pensé automáticamente en el Gobierno Civil de Tarragona, de 1957, de Alejandro de la Sota, y —especialmente, porque acabo de estar en Dinamarca— en los ayuntamientos de Jacobsen, de los años cuarenta y cincuenta, con su clasicismo contenido y sus ligeras amplificaciones de huecos para evocar pórticos o estancias más importantes tras la fachada.

Sí, Jacobsen es maravilloso.

Él entendió muy bien este tipo de programa. El caso es que su edificio en Murcia suscitó en mí muchas conexiones históricas. Pero debo decir que me preocupa la manera en que su gesto cívico de la fachada no llega a tocar la propia plaza. De hecho, se distancia de la plaza a través del área excavada frente al edificio.

Hubo muchas cuestiones a tener en cuenta en esa decisión: la necesidad de canalizar el flujo de gente de las calles vecinas; la necesidad de incluir mucho espacio en el solar, sin ganar demasiada altura; pero, por encima de todo, fue una respuesta urbanística: un modo de ceder la plaza a las fachadas y edificios históricos anteriores, un modo de estar presente aunque sin entrar directamente en contacto, sin competir con esos edificios. Debo decir que también me preocupaban las proporciones. No quería que la fachada fuera demasiado alta, ni demasiado ancha. De ahí la solución de excavar el suelo. Se prestó muchísima atención a la alineación de la fachada de forma que diera la impresión de que el edificio nuevo se dirige activamente a las fachadas históricas de la plaza.

respond to these pre-existing historical protagonists while also representing the civic powers of the municipality. The finished building is an extension, but it stands in a public space of great importance to the city: in a plaza where only the old power of the church has been present up till now. I wanted the new building to recognize the social and political structures of today. As it was also necessary to consider the plaza itself and some of the spaces around the Cathedral, the range of the project obliged one to think of plaza and surrounding as an urban episode. The demands of space on a tight site meant that I had to consider going underground as well, so I decided to excavate in front of the façade and to place the entrance to one side. The idea of a façade as a kind of 'retable' emerged: a screen-like entity, able to respond to the existing urban hierarchy of façades from different historical periods. I had in mind images of some broken columns on the frontispiece of Roman theatres. This façade needed to express something of the interior hierarchy of the institution and I put the main balcony signalling the council chamber at the same level as the balcony of the Cardinal's palace nearby.

This façade idea is full of historical resonances. When I first saw it behind the wrappers a couple of years ago naturally I was thinking about Terragni, the Casa del Fascio in Como of 1934 with its attached screen façade in relation to historical monuments opposite ...

Of course.

It is also a reinvestigation of the idea of a 'screen façade' with a reconsideration of 'what is a wall?' 'What is an opening?' 'What is a pier?' etc. etc. And I must say I thought of the interior court of Oiza's Atlantic Museum in the Canaries, with its syncopated rhythm of supports in a frame. A beautifully done linguistic experiment.

Yes, one of the nicest things by Oiza.

Then there is the question of combining the normative aspects of the programme with the exceptional ones: the offices with the more ceremonial aspects. And there I must say that I thought automatically of the Gobierno Civil in Tarragona of 1957 by Alejandro de la Sota, and —especially since I have just been in Denmark— of Jacobsen's town halls of the 1940s and 1950s with their restrained classicism and their slight amplifications of openings to evoke porticoes or more important rooms behind the facade.

Yes, Jacobsen is marvellous.

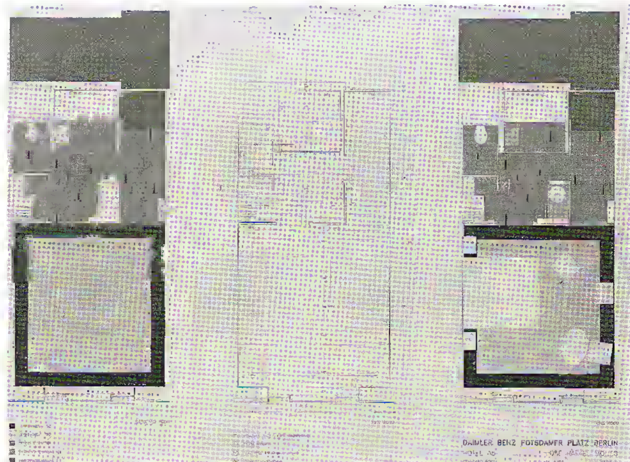
He understood this programme type so well. So your building in Murcia touched off many historical connections for me. But I must say that I am worried by the way that your civic gesture of the façade does not touch the plaza itself. In fact it is distanced from the plaza by the excavated area in front of the building.

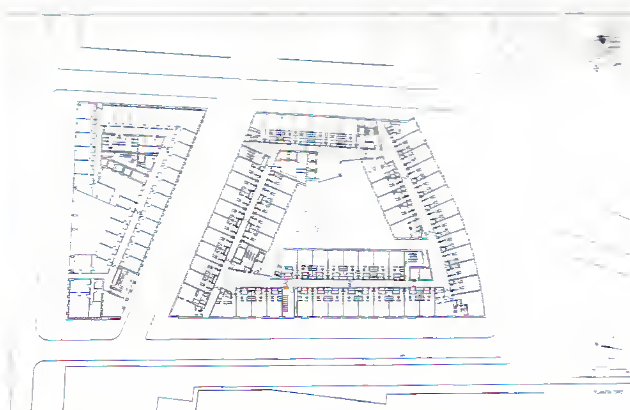
There were many issues involved in this decision: the need to channel the flow of people from adjacent streets; the need to fit a lot of accommodation on the site without going too high; but above all it was an urbanistic response— a way of leaving the plaza to the earlier historical facades and buildings, of being present but without connecting or competing with these earlier buildings. I must say that I was also concerned with proportions. I did not want the façade to be too high and too wide. Thus the solution of excavating the ground. Immense care went into the alignment of my façade so as to give the impression that the new building is actively addressing the historical façades of the plaza.



BERLÍN. Hotel y Edificio de Oficinas en la Marlene Dietrich Platz
Hotel and Office Building in the Marlene Dietrich Platz
1993/1998

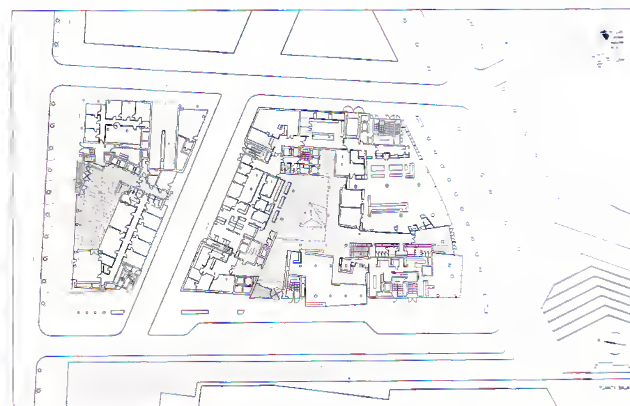
Planta de habitación tipo / Standard room. Floor plan





Planta tipo / Typical floor plan

Planta baja / Ground floor plan



Sí, he notado que en el extremo izquierdo de la fachada hay una especie de esquina retranqueada. ¿Que pretendia con este detalle?

Deseaba no abarcar el edificio de un lado a otro, para preservar la verticalidad, pero también para evidenciar el grado de independencia de la fachada con respecto al resto del edificio que hay tras ella. De lo contrario existía el riesgo de crear un monolito. De hecho, la Catedral situada enfrente tiene un retranqueo parecido, al cual respondí. Así se garantizaba la identidad de la propia fachada.

El solar es estrecho y la luz natural fuerte, pero, incluso en verano, las luces eléctricas están encendidas. El edificio tiene aire acondicionado, pero no parece permitir mucha ventilación natural. Me pregunto si no consideró un patio en algún momento.

El solar es demasiado estrecho para un patio, y ciertamente nunca consideré uno. La iluminación y la ventilación son las normales para estos usos.

El material del exterior es muy elegante, y sensible a la luz y la sombra.

Es una piedra local: una clase de arenisca que proviene de una cantera a unos sesenta kilómetros de Murcia. Tiene fósiles incrustados, un interesante grano y una atractiva textura.

La entrada está relegada a un lado del edificio. Cuando se entra uno es inmediatamente capaz de calibrar la anchura del edificio, porque hay una ventana enfrente que le permite a uno percibir la calle que hay al otro lado. A la vez que supone un 'indicador de profundidad', esta ventana señala la presencia de las escaleras. En el nivel superior, donde se sitúa el salón de plenos, la sección crece a doble altura y se tiene una vista enmarcada de la Catedral a través del mayor de los huecos que aparecen en fachada. Este es un momento clave en el tema del edificio.

Exactamente. La fachada no pretende sólo ser vista desde el exterior. Es también un marco a través del cual uno puede percibir la ciudad cuando está dentro. Es un mecanismo de pan-

Yes, I notice that at the left hand end of the façade there is a sort of recessed corner. What was your idea with this detail?

I wished not to cover the building from one side to the other, so as to preserve the verticality, but also to give a clear signal that the façade has a degree of independence from the rest of the building behind it. Otherwise there was a risk of creating a monolith. In fact, the cathedral opposite has an analogous recess to which I responded. It was a way of maintaining the integrity of the event of the façade itself.

The site is narrow and the natural light is strong, but even in summer electric lights are on. The building is air conditioned, but does not seem to allow for much natural ventilation. I wondered if you considered a patio at any point.

The site is too narrow for a patio and I never really considered one. The lighting and ventilating are normal for these uses.

The material of the exterior is very fine and responsive to light and shadow.

It is a local stone: a kind of sand-stone which comes from a quarry some sixty kilometres away from Murcia. It has embedded fossils, an interesting grain and an attractive texture.

The entrance is tucked into one side of the building. When you enter you are immediately able to gauge the width of the building because there is a window opposite which allows one to perceive the street beyond. As well as providing a 'depth-cue' this window signals the presence of the stairs. At the upper level where the council chamber is situated the section expands into a double height and you get a framed view back towards the cathedral through the biggest of the openings seen in the façade. This is a key moment in the theme of the building.

Exactly. The façade is not just to be seen from the outside. It is also a frame through which one may perceive the city when one is inside. It is a screening device. The facade of Murcia [illegible]

talla. El pueblo de Murcia, como el de Sevilla, celebra procesiones. El mayor acontecimiento en la vida de la ciudad es la Semana Santa. En tales ocasiones, la fachada entera puede ocuparse totalmente por las familias de los funcionarios para contemplar las procesiones. El edificio se convierte en parte de la escenografía de la ciudad. Escenografía y vida, en este caso, son una misma cosa.

Seville, have processions. The major event in the life of the city is in Holy Week. On such occasions the entire façade can be taken over by the families of functionaries so that they can get a good view. The building becomes part of the scenography of the city. Scenography and life, in this case, are the same thing.

Cuando empieza un proyecto, ¿sus ideas iniciales se resuelven en croquis y luego se desarrollan en maquetas?

Sí, especialmente desde mi estancia en América utilizo las maquetas cada vez más en el proceso de diseño, incluso en las primeras etapas. En el caso de Murcia, algunos críticos han hablado de términos musicales, y es verdad que se prestó especial atención a los intervalos y a los ritmos. Ese tipo de cosas se estudiaron sobre la base de series completas de maquetas y dibujos precisos.

When you start a project, your early ideas are worked out in sketches and are then developed in models?

Yes, but especially since my contact with America I use models more and more in the design process, even in the early stages. In the case of Murcia, some critics have talked about music, and it is true that special attention was given to intervals and rhythms. Such things were studied on the basis of entire sequences of models as well as precise drawings.

¿Una especie de polifonía? Este es otro tema recurrente en su trabajo: la exploración de otro tipo de abstracción que tiene que ver con los sistemas geométricos y su encuentro. Su obra tiene a menudo un sistema modular, para luego tener un sistema de neutralización que funciona con diferentes variaciones y ratios. Realmente me fascinaron las geometrías armónicas registradas en los techos de los distintos auditorios.

La fachada de Murcia es el frente de un edificio, pero también es el límite de un espacio urbano. Las catedrales y mezquitas españolas generan toda una secuencia de espacios exteriores en torno a ellas, que toman como base de partida de los mismos su perímetro.

A sort of polyphony? This is another recurrent theme of your work— the exploration of another kind of abstraction to do with geometrical systems and their meeting. Your work often has a modular system, but then it will have a counteracting system which works with different variations and ratios. I really was fascinated by the harmonic geometries registered in the ceilings in the various auditoria.

The façade in Murcia is the front of a building, but it is also the limit of an urban space. Spanish cathedrals and mosques generate an entire sequence of outdoor spaces around themselves held in place by the limiting edge of the surrounding facades.

Sí, su fachada asume su puesto como parte de tal perímetro. De hecho, tengo entendido que usted también recibió el encargo de re-nivelar y re-pavimentar no solamente la plaza frente a su edificio, sino también algunas otras contiguas a la Catedral. Cuando vi por primera vez los planos, sentí que quizá estuviera forzando las cosas al disponer bandas de travertino enlazando los puntos de acceso más importantes. En realidad, todo ha quedado muy bien, y se tiene una agradable sensación de fluir desde un espacio al aire libre al siguiente.

Diseñando el suelo de esas plazas recordé lo aprendido en las *piazze* de Italia. Una buena *piazza* es rara vez plana: evita la horizontal estricta. Se introdujeron pendientes para el drenaje, pero también para crear una cierta tensión visual con las fachadas de alrededor. Los materiales principales son bandas de travertino blanco y bloques de basalto negro. La plaza frente a mi edificio queda en pendiente, excavada a modo de patena y acentúa la relación entre mi fachada y las de la Catedral y el Palacio del Cardenal. Mi edificio es, en cierto modo, un hermano menor de esos otros dos.

Yes, your façade takes its place as part of such a perimeter. In fact I believe you were also responsible for re-grading and resurfacing not only the plaza in front of your building, but also several others adjacent to the cathedral as well. When I first saw drawings I felt that you were maybe forcing issues by having bands of travertine linking key doorways. In fact the whole thing came out very well and there is a nice sense of flow from one open air space to the next.

In designing the floor of these plazas I drew many lessons from my experience of *piazzas* in Italy. A good *piazza* is rarely level: the purely horizontal is avoided. I introduced slopes for drainage, but also to create visual tension with the surrounding facades. The principal materials are white travertine bands and black basalt blocks. The plaza in front of my building is sloped and accentuates the relationships between my façade and those of the cathedral and Cardinal's Palace. In a sense my building is a younger brother of these other two.

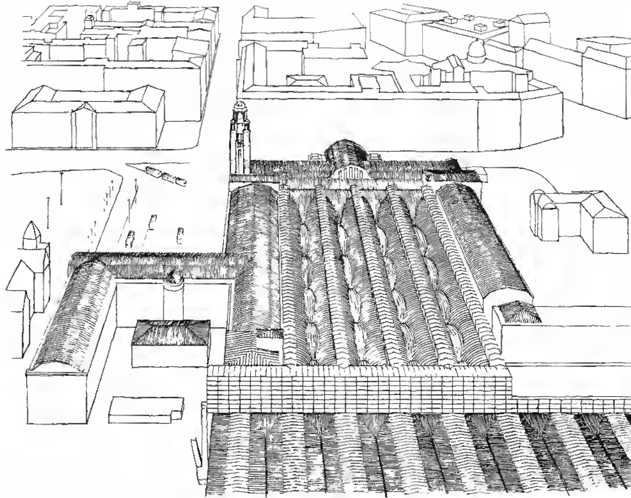
De los arquitectos de su generación, usted se ha implicado más en cuestiones teóricas que la mayoría. ¿Cuál considera usted personalmente que es el papel que desempeña la teoría?

Yo diría que poner el trabajo que uno hace bajo la perspectiva de la historia de la arquitectura ya es una forma de pensar teóricamente en arquitectura. También supone el preguntarse acerca de cuál es la naturaleza de la arquitectura en relación con otras actividades: preguntarse, en una palabra, a qué mundo pertenece. Soy bastante consciente de que la forma no es inevitable, que hay un grado de arbitrariedad en el diseño que paradójicamente puede ser disfrazado en el resultado. Diría que este área de 'arbitrariedad' en mi obra, en la obra de otra gente, y en la historia de la arquitectura, debe ser uno de los campos de investigación del teórico actual.

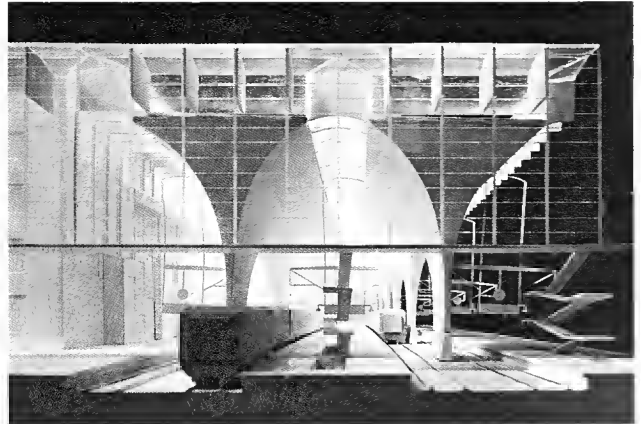
Of architects of your generation you have been more involved than most with questions of theory. What do you consider to be the role of theory to you personally?

I would say that putting the work that one does in the perspective of architectural history is already a way of thinking theoretically about architecture. It also implies trying to understand the nature of this activity in relation to other activities: asking to which world it belongs. I am quite aware that form is not inevitable, that there is a degree of arbitrariness in design which, paradoxically, may be disguised in the result. I would say that this area of 'arbitrariness' in my work, other peoples' work, and in the history of architecture, is one of the proper fields of investigation of the theoretician today.

HELSINKI. Cubrimiento de la Estación Central de Ferrocarriles
Railway Station Roof
1994 (Competition)







¿Puede concretar que quiere usted decir con 'arbitrariedad'?

Toda la historia de la arquitectura —todos los teóricos de la arquitectura— han estado reivindicando, o intentando hacernos creer, que lo que los arquitectos construían era poco menos que inevitable. Pienso que esto no es verdad. No cabe explicar la arquitectura desde el determinismo. De hecho, vas tomando ciertas decisiones formales —arbitrarias— que son las que te permiten avanzar en el proceso de diseño y crear las directrices apropiadas para construir.

¿Ahí es donde interviene la generalización de la teoría?

Uno necesita ser capaz de descubrir qué directrices está empleando: la teoría a la que se adscribe el propio pensamiento. Por tanto, cuando opero como crítico mirando el trabajo de otra gente, me gusta penetrar en los niveles más profundos de su obra e intentar entender cuáles han sido los criterios formativos.

¿Así que parte de su concepción de la teoría es 'leer' otras obras de arquitectura?

Digamos que implica intentar acercarse a las intenciones del arquitecto: por qué hizo una cosa en lugar de otra. Más allá de la moda, el tiempo, el estilo, hay un análisis estructural de lo que hacen los arquitectos. Este es un modo de penetrar en los aspectos más profundos de la arquitectura, en sus entrañas, lo que es tanto como decir acercarse al momento en que fue engendrada. Trato de acercarme lo más que puedo a lo que entiendo fue la mirada de un arquitecto, me interesa más esto que el intentar elaborar marcos de referencia histórica más amplios. Intento buscar aquello que considero más específico en términos de arquitectura. Me interesan los criterios que se usan para establecer la llegada de la forma. A pesar de los recientes intentos por desembarazarse de la responsabilidad de la forma; a pesar de las aseveraciones que dicen que la forma está de algún modo congelada y es irrelevante; todavía me parece que la arquitectura establece criterios formales que permiten la construcción, y éstos son los que me interesan. Puede ocurrir que se ponga el énfasis en la materialidad como fuente de significado; o puede que haya más consideraciones abstractas; al final, cada generación estudia sus propios criterios para la forma. Ahí radica la base teórica de la obra de un arquitecto.

Can you say more what you mean by 'arbitrariness'?

All architectural history —all theoreticians of architecture— have been fighting for, or trying to say, that what architects did was the only way of doing it. I am acutely aware that this is not true! There is no simple determinism for explaining architecture. In fact you are making certain formal choices —arbitrary ones— that enable you to go through and create the directions in order to build.

That is where the generalization of theory comes in?

You need to be able to figure out which guide-lines you are using: the theory to which you are ascribing your own thought. Therefore when I operate as a critic looking at other people's work I like to penetrate to the deeper layers and to try to understand what have been the formative criteria.

So part of your conception of theory is 'reading' other architectural works?

Let us say it involves trying to get closer to the intentions of the architect: why they did this rather than that. Beyond fashion, time, style, there is a structural analysis of what architects do. This is a way of penetrating the more profound aspects of architecture, its very bowels, which is tantamount to saying that one is seeking out its moment of conception. I try to get as close as possible to the eyes of an architect rather than trying to elaborate broader historical frames of reference. I try to be specific in terms of architecture. I am interested in the criteria that are used to establish the arrival of form. In spite of recent attempts at getting rid of the responsibility of form; in spite of assertions that form is somehow frozen and irrelevant; it still seems to me that architecture establishes formal criteria which allow construction, and it is these that are my concern. It could be that stress is placed on materiality as a source of meaning; or it may be that there are more abstract considerations; in the end each generation studies its own criteria for form. This is what the theoretical base of an architect's work is.

Aunque no esté de moda insistir en esto, cuanto más uno se adentre en el camino del conocimiento arquitectónico, del conocimiento de cómo la arquitectura se produjo, mejor. En esta convicción estoy relativamente aislado.

Although it is not fashionable to insist on this, the more you enter the specifics of the architectural way of knowledge, the knowledge of how architecture is produced, the better it is. In this belief I am relatively isolated.

Hoy en día existe una tendencia a relajar las especificidades de la disciplina de la arquitectura.

There is a tendency today to loose the specificities of the discipline of architecture.

Cada vez más gente está intentando ignorar aquello que puede ser específico de la arquitectura, para apropiarse de mundos exteriores. Pero me parece que cuanto más te acerques a la especificidad arquitectónica, mejor.

More and more people are trying to ignore this and to borrow from outside worlds. But it seems to me that the closer you come to the architectural specificity the better it is.

Por ejemplo, ¿gente que juega con la teoría del caos pero sin enfrentarse al problema de la coherencia cuando se trata de hacer formas reales? Volviendo al tema de la 'arbitrariedad': seguramente al final, cuando uno está haciendo un edificio y tomando, muchas, muchas decisiones —y detrás de ello posiblemente haya una idea—, parte del sentimiento de la obra necesita no ser arbitrario.

For example, people who play with chaos theory but without getting down to the problem of coherence in making actual forms? On the subject of 'arbitrariness', surely finally when you are making a building and you are making many, many decisions, and behind it possibly there is an idea, part of the feeling of the work needs to be that it is not arbitrary.

Ese es precisamente el conflicto del arquitecto: por un lado eres bastante consciente de la arbitrariedad de la forma; por otro te das cuenta de que cuanto más capaz eres de alcanzar ciertas cualidades básicas, más capaz eres de sugerir a los demás que la obra no es arbitraria.

That is precisely the conflict of the architect: on the one hand you are quite aware of the arbitrariness of form; on the other hand you realize that the more you are able to touch certain basic qualities, the more you are able to suggest to others that the work is not arbitrary.

Al final, de acuerdo con su concepción, la teoría es más transmisible a través de la experiencia arquitectónica.

In the end, according to your conception, theory is most transmissible through architectural experience.

La teoría permite hablar de la arquitectura de los otros. No creo que haya una sola teoría arquitectónica que haga inevitable lo que se construye. Por el contrario, me parece que hay cuestiones que son continuamente re-formuladas a través de la historia. Por ejemplo, la discusión acerca de la naturaleza de la arquitectura puede ayudar a entender lo que haces considerando lo que significa tomar prestado de otros, lo que significa atarse a algún tipo, lo que significa considerar un contexto, lo que es aceptar los límites establecidos por el uso. La grandeza de la arquitectura descansa en su papel como testigo de muchas realidades: en lo que yo llamo su 'condición mediadora'.

Theory allows one to speak about the architecture of others. I do not believe that there is some single architectural theory that will provide formal definition for whatever works are to come. Instead it seems to me that there are questions that get reformulated throughout history. For instance, the discussion about the nature of architecture may help you to understand what you do by considering what it means to borrow from others, what it means to attach yourself to some type, what it means to consider a context, what it is to accept limits established by use. The grandeur of architecture lies in its role as a witness of many realities: in what I call its 'mediating condition'.

¿Diría que hay una distinción entre pensamiento teórico y pensamiento imaginativo?

Would you say that there is a distinction between theoretical thinking and imaginative thinking?

Sería difícil para un teórico de la arquitectura hablar de teoría sin pensar en lo que la arquitectura ha sido a lo largo de la historia. Soy respetuoso con los intentos de ligar la arquitectura con otros fenómenos, pero al final deseo volver a los edificios. De igual modo, me interesan menos los valores personales del crítico que su capacidad para esclarecer la obra de la que está hablando, y explicar las bases sobre las que se fundamentan las cosas. Volver a una crítica que no olvide la obligación que tiene para con la obra que toma como referencia, me parece algo absolutamente necesario.

It would be difficult for an architectural theorist to discuss his subject without thinking about what architecture has been throughout history. I am respectful of attempts to link architecture to other phenomena, but in the end I wish to get back to buildings. Similarly, I am less interested in the personal values of a critic, than in the critic's ability to truly elucidate the work under consideration, and to explain the basis on which things have been done. It also seems absolutely necessary to return to a type of criticism which heeds its obligation to the work of architecture which it uses as a point of reference.

Una de las clases que usted imparte en Harvard consiste en detenerse a mirar en profundidad la obra de arquitectos contemporáneos, o casi-contemporáneos, como método pedagógico. En otras palabras, usted coge a Siza, a Stirling y a otros más, y analiza su obra en detalle. ¿Esto tiene relación con la concepción teórica que está perfilando?

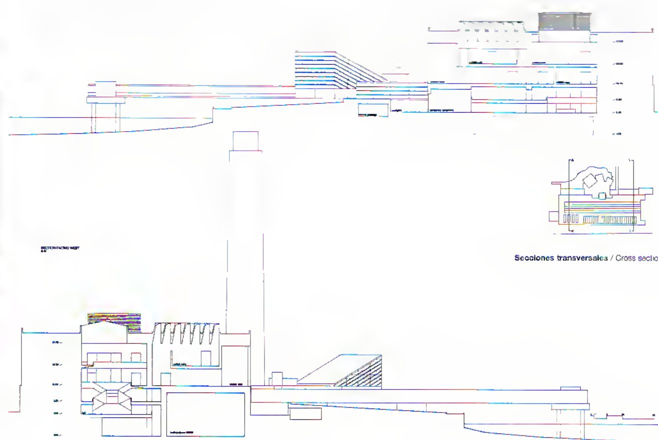
One of the courses you teach at Harvard involves looking very closely at contemporary or near-contemporary architects as a pedagogical method. In other words you take Siza, Stirling and others, analysing their work in detail— and this seems to relate to the conception of theory that you are outlining?

Es una manera de ayudar a la gente a desmembrar la construcción de la propia arquitectura. Me parece que la teoría debería ayudar a entender cómo construyen otros —en términos mentales, en términos técnicos, en términos de lenguaje, etc.—. El modo de pensar de nuestra época está presente en la arquitectura. La arquitectura, quizá más que ninguna otra actividad humana, tiene la capacidad de transmitir el gran debate que la sociedad mantiene acerca de cómo son las cosas. Debemos

It is a way to help people dismember the construction of architecture itself. It seems to me that theory should help to see how others build— in mental terms, in technical terms, in terms of language etc. The way of thinking of our period is present in architecture. Architecture perhaps more than other human activities has the ability to convey the broader discussion that society has about how things are. We ought to try to understand ourselves and the ways in which those floating wishes, desires, and ideas are translated

LONDRES. Museo Tate de Arte Moderno en Bankside
Tate Gallery of Modern Art at Bankside
1995 Competition

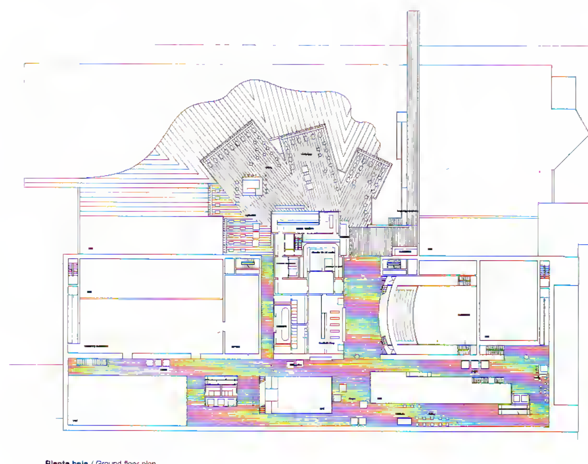




Secciones transversales / Cross section



Planta de acceso / Entrance floor plan



Planta baja / Ground floor plan

intentar entendernos a nosotros mismos, e intentar entender los modos en los que esos deseos, anhelos e ideas que están ahí se traducen en arquitectura. Ellos dan sustancia a una época y por ende a la arquitectura que en ella se construye.

into architecture. They give substance to both a period of time and the architecture constructed in that time.

¿Cree usted que existe un *zeitgeist*: un espíritu de los tiempos?

El *zeitgeist* es de algún modo inevitable.

¿Cree usted que hay ciertas obras que cristalizan un tiempo? ¿Que son un testimonio de él?

Yo diría que lo que hay es una cierta estructura mental, que es la misma que nos acompaña al ver una película, o nos sirve para entender la moda. De un modo muy natural esta estructura captura, atrapa, enmarca lo que hacen los arquitectos. Diría que la arquitectura atrapa aquello que interesa a las gentes y de ahí que fije y dé testimonio de cuáles son las ideas de una sociedad en un momento determinado. Es posible que los arquitectos tengan el privilegio de crear el escenario que permite a la gente reconocerse a sí misma.

¿Hay algunas obras en particular del pasado reciente de otros arquitectos que le atraigan extremadamente? Le hice esta pregunta a Alvaro Siza y me contestó: "Por supuesto: ésta, y ésta, y ésta", pero cada una de ellas por muy diferentes razones.

Leí esa entrevista que mantuvo con él y estaría de acuerdo con Siza en que el Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry es un edificio clave y un punto álgido en la obra del arquitecto que cristaliza lo que éste supone. Es un claro testimonio de lo que la arquitectura como quehacer individual puede ofrecer, más que de ese sentido de generalidad que un buen sector de la arquitectura ha intentado mantener.

I do not know if you believe that there is a zeitgeist— a spirit of the times?

The *zeitgeist* is inevitable in some way.

Do you believe that there are certain works which crystallize a time? That reveal it?

I would say that there is some mental frame that is the same we have for seeing a film, for understanding fashion. In a very natural way this frame catches, traps, enframes what architects do. I would say that architecture captures quite well the issues and establishes what were the ideas of a society in a moment of time. Architects may have the privilege of creating the background which allows people to recognize themselves.

Are there particular works in the recent past by other architects that you are extremely engaged by? I asked Alvaro Siza this question and he said: 'Certainly— this one, and this one, and this one', but each one for very different reasons.

I read that in the interview you did with him and I would agree with him that Frank Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao is a key building and a high point in the architect's oeuvre which crystallizes what he is about. It is a witness to a very individual presence, rather than to that sense of generality which a good sector of architecture has tried to maintain.

Cuando experimenté por primera vez el Guggenheim me hizo reflexionar sobre la idea de 'conceptos espaciales'. ¿Siente que haya hoy día una clase particular de espacio que tenga que ver con la abstracción, el cuerpo y el paisaje?

Me parece que las teorías de arquitectura de Gehry reflejan un personal modo de entender de qué modo están relacionados la obra y el arquitecto. Gehry manipula, cuando desarrolla el proyecto valiéndose de maquetas, formas, figuras y espacios, que más tarde se transformarán de escala en el proceso de construcción: este mecanismo funciona, mostrando que una teoría de la arquitectura basada en la acción, en el trabajo directo de un individuo, lleva a buenos resultados. Por supuesto que recurre a la experiencia, al conocimiento, a la imaginación, etc. Pero lo que Gehry explora es la posibilidad de una arquitectura que se define en 'el hacer'. Esto, en cierto modo, es nuevo en arquitectura. A lo largo del tiempo los arquitectos han estado trabajando con lenguajes recibidos, experiencias conocidas, con espacios que tienen nombre. Lo que Gehry está mostrando es que este planteamiento debe ser reconsiderado seriamente. Su actitud, sin embargo, puede ser más apropiada en algunos encargos que en otros. Por otra parte, Gehry aspira a una arquitectura que pueda ser considerada obra de arte. Probablemente no todas las intervenciones arquitectónicas requieran ese objetivo.

Hoy en día la retórica vanguardista anima la idea de que la arquitectura puede emerger *ex nihilo*. En mi opinión la arquitectura no puede surgir de este modo, y hoy la creación continúa estando en deuda con aspectos de una tradición moderna consciente (e inconsciente). Gehry, sin duda, es un artista imaginativo e individualista, pero que a fin de cuentas ha aprendido un lenguaje, y lo ha aprendido en profundidad, mediante un sistema de tanteo, y a través de un profundo examen de ciertas obras de arquitectura.

No hay duda de ello.

Hace un momento, cuando mirábamos las maquetas de la Catedral de Los Ángeles, y discutíamos sobre su deuda con Ronchamp, me pareció muy interesante el considerar el contraste con otras lecturas y transformaciones del mismo prototipo. Para mí el Guggenheim de Gehry es una extensión profunda e inteligente de algunas de las lecciones espaciales primarias de Ronchamp, por razones que uno entendería como totalmente relativas a la ambigüedad dentro/fuera, a las implosiones del espacio, a la figura en el paisaje, a la *promenade*, al recipiente de luz. Pero luego, un año después, oí a Tadao Ando explicar cómo Ronchamp fue para él un edificio clave en sus primeros viajes: otra 'lectura' de la misma cosa aunque con resultados muy distintos. Su propio trabajo parece implicar estas profundas lecturas y estas absorciones de ejemplos preexistentes...

Sin duda alguna, la Catedral de Los Ángeles reconoce la deuda con Ronchamp. Pero no olvidemos que hay un inmenso cambio de escala. Esto hace que las cosas sean muy diferentes. También hay que destacar otras diferencias: la inversión de las capillas laterales en la Catedral, y el modo en que éstas se conectan con la plaza, son bastante novedosos. De hecho, la 'genealogía' del diseño es muy compleja. También lo son las intenciones y esto se manifiesta tanto en la planta como en la disposición espacial.

El problema es éste: ¿Cómo diseñar un edifico religioso a finales del siglo XX? ¿Hasta qué punto se guía uno por una tradición, y, si lo hace, por cuál de ellas? ¿Cómo enfrentarse a las necesidades contradictorias de la liturgia, de una sociedad más secular, y de las otras fuerzas que influyen en la definición de una catedral?

Nuestra actitud respecto a la religión es muy diferente a la del siglo XIII, la época de tantas grandes catedrales, cuando la sociedad era más homogénea y se puede decir que cantaba con una sola voz. Hoy vivimos en un mundo dividido. En el diseño de la nueva Catedral de Los Ángeles me gustaría mucho hacer un edificio en el que la gente pudiera sentirse a solas consigo misma,

When I first experienced the Guggenheim it made me reflect upon the notion of 'spatial concepts'. Do you feel that there is a particular kind of space today which has to do with abstraction, body and landscape?

It seems to me that Gehry's theories of architecture are very much related to his personal way of understanding the relationship between architect and individual work. When developing a project, Gehry uses his hands directly with models, forms, figures and spaces, which are later transformed to a larger scale during the construction process: and this mechanism works, showing how a theory of architecture based upon action, upon the direct work of an individual, may lead to good results. Of course he draws on experience, knowledge, imagination etc. But finally he is exploring the possibilitity of an architecture that defines itself in 'the act of doing'. That in a way is new in architecture. Most of the time, architects have been working with received languages, known experiences, with spaces that have names. What Gehry is showing is that this approach ought to be considered seriously. His approach, however, may be more appropriate to some tasks than to others. Gehry is aspiring towards the level on which buildings may be considered works of art. Probably not all architectural interventions require this aim.

Today avant-gardist rhetoric encourages the notion that architecture may emerge ex nihilo. *In my opinion architecture cannot emerge in this way, and today creation continues to be indebted to aspects of a conscious (and unconscious) modern tradition. Gehry, without a doubt, is an imaginative, individualistic artist, but he has still learned a language, and learned it very profoundly, through trial and error, and through a deep inspection of certain works of architecture.*

There is no doubt about it.

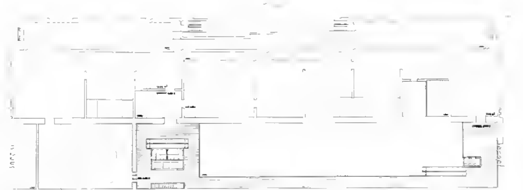
I found it very interesting when looking at the models for your Cathedral in Los Angeles just now, and discussing with you some debts to Ronchamp, to consider other, contrasting readings and transformations of the same prototype. To me Gehry's Guggenheim is a profound and intelligent extension of some of the primary spatial lessons of Ronchamp, for reasons you would fully understand to do with ambiguity of inside and out, implosions of space, the figure in the landscape, the promenade, the vessel of light. But then a year ago I heard Tadao Ando explain how Ronchamp was a key building for him in his early travels: another 'reading' of the same thing and with very different results. Your own work seems to involve such deep readings and absorptions of pre-existing examples..

Obviously the Cathedral in Los Angeles recognises the debt to Ronchamp: no doubt about it. But do not forget that there is a colossal increase in size. Even though there are devices transformed from Ronchamp, the inversion of the side chapels in the Cathedral, and this way of connecting them with the plaza, is pretty new! In fact the 'genealogy' of the design is quite complex, as are the intentions which are manifest in the complexity of the plan and in the spatial arrangement.

The problem is this: how do you design a religious building in the late 20th century? At what point do you have guidance from a tradition, and, if so, which tradition? How do you deal with the conflicting demands of liturgy, a more secular society, and the other forces which influence the definition of a cathedral?

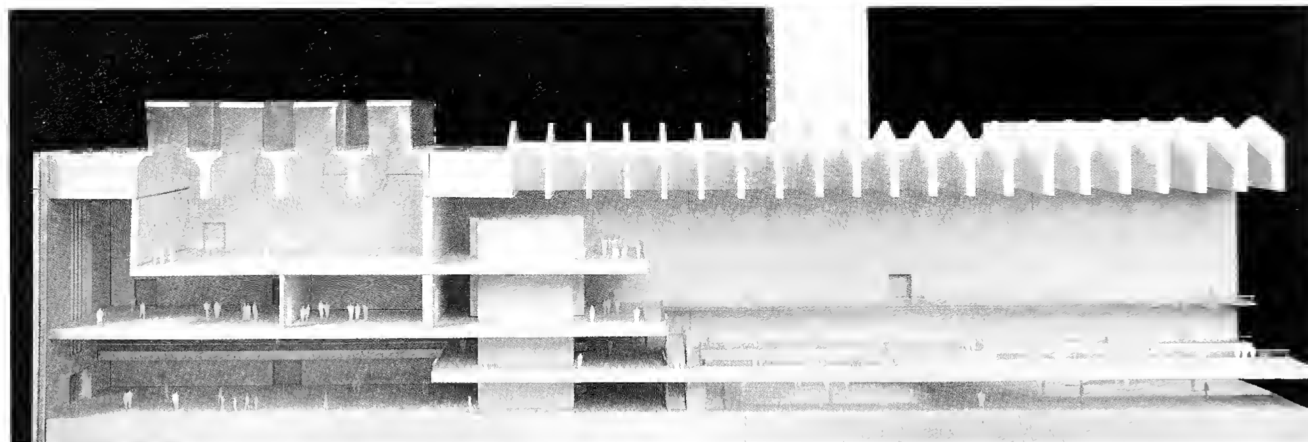
In our attitudes to religion we are a long way from the 13th century, the period of so many great cathedrals, when society was more homogenous and was almost singing with a single voice. Today we are living in a split world. In designing the new Cathedral for Los Angeles I would very much like to make a building in which people can feel alone, but where they can also have a sense of so-

LONDRES. Museo Tate de Arte Moderno en Bankside
Tate Gallery of Modern Art at Bankside
1995 (Competition)



Planta segunda / Second floor plan





pero en el que también se suscitase un sentido de solidaridad. Naturalmente me gustaría crear una atmósfera donde la gente pudiera sentirse próxima a lo trascendente.

Desde el principio la luz estuvo muy presente en el diseño de la Catedral de Los Ángeles. Luz para crear una sensación de paz, de encuentro, sensaciones ambas difíciles de experimentar en el mundo actual. A lo largo de la historia de la arquitectura la luz ha sido utilizada de muy distintas maneras. Siempre admiré el modo en que manipula la luz la arquitectura bizantina, en la que los edificios se convierten casi en luminarias, en espacios de los que emana la luz. Mucho me gustaría que esto ocurriese en la Catedral y puede decirse que la experiencia de la luz en el edificio de la Fundación Miró de Palma de Mallorca —en la que el alabastro incrustado en los muros funciona como lámpara de la que emana la luz—, está en el origen del proyecto de Los Ángeles.

También me atraía la metáfora de la luz entendida como presencia de Dios, tal y como ocurre en la arquitectura barroca. Esta noción barroca de luz está presente en la forma en que he dispuesto la Cruz en la Catedral, como fuente ella misma de luz natural. Además de esto, el diseño incorpora una verticalidad en los muros que configuran la nave, que cabría asociar con las catedrales góticas. Así que la idea combina múltiples referencias que ayudarán a la gente —así lo espero— a entender el carácter sagrado del espacio.

Estos fueron algunos de los impulsos iniciales, pero luego estaba la estrategia urbana del conjunto dado el solar sobre el que trabajábamos. Había una suave pendiente, así que siempre pensé que la Catedral debía estar en el extremo más alto. Esto a su vez me dio pistas para la ubicación de la residencia del cardenal y del centro parroquial en el otro extremo. El aparcamiento podía ir debajo, de tal modo que se creaba una gran plaza en el corazón del proyecto. He de decir que inicialmente el nuevo edificio debía sustituir a la anterior iglesia, destruida por un terremoto, pero los donantes decidieron que esto no era apropiado

idarity. I would also like to create an atmosphere in which people can experience a sense of the transcendent.

From the very beginning the Los Angeles Cathedral design had to do with light. Light to create a feeling of peace, and a feeling of meeting— things missing in our present day world. Light has been treated in may different ways in architectural history. It has been treated in a wonderful way in Byzantine churches where the entire building became almost like a lamp— a space emanating light itself. That was something that I very much wanted. I related that with certain qualities of light achieved in one of my earlier works, the Miró Museum in Palma, Majorca. There, alabaster encrusted in between the walls functions as a lamp emanating light: this is the origin of the Los Angeles project.

I was also attracted to the metaphor of light in Baroque architecture as a means to refer to the presence of God. This Baroque notion of light is present in the way I have disposed the Cross in the Cathedral as itself a source of natural light. Beside that, my design embodies a sense of verticality which draws part of its inspiration from Gothic cathedrals. Thus my idea combines several references which will, I hope, help people to understand and to grasp the sense of a sacred space.

These were some of the initial impulses, but then there was the urban strategy of the ensemble upon this particular site. Given the slight slope, I always thought that the Cathedral should be at the top end. This gave hints concerning the location of the cardinal's residence and the parochial centre at the other end. Parking could go underneath, so that a large plaza was created at the heart of the scheme. I should mention that initially the new building was to replace the previous church destroyed in the earthquake, but the donors decided that this was not appropriate and came up with the far more generous area of the present site. In attempting the

y propusieron el área, mucho más generosa, del solar actual. En efecto el nuevo solar me permitió pensar en el conjunto como en una especie de recinto que descansa sobre una plataforma. Esto evoca inmediatamente recuerdos de las misiones, con sus espacios de asamblea al aire libre. Dado que la nueva catedral tiene que funcionar como símbolo de la comunidad católica de Los Ángeles, y dados los antecedentes culturales de muchos de los parroquianos, todo ello parecía apropiado. Pero en términos puramente arquitectónicos todo esto implicaba una estructura urbana que se fundía con la Catedral, abrazándola. Y de ahí los pórticos que facilitarán los ritos procesionales.

La Catedral mira al este, como es costumbre, lo que quiere decir que está girada respecto de la malla ortogonal de la ciudad. Pero puesto que el edificio se dispone en el extremo oeste del recinto, el visitante ha de llegar al edificio a través de una ruta que cruza la plaza central y bordea la nave en toda su longitud, siguiendo una especie de 'deambulatorio' que pasa por delante de las capillas individuales —que juegan un doble papel, ya que son claves para entender el 'deambulatorio', por un lado, y definen los muros de la nave principal por otro—. Una vez que el visitante ha llegado al extremo occidental gira, se encuentra con la nave y con el altar al fondo, atraído por la Cruz, que flota envuelta en luz en el ábside. Esta Cruz, tan importante en el espacio interior, es la misma que domina la plaza, insistiendo así en esta continuidad entre espacios exteriores e interiores, que encontramos a lo largo de todo el proyecto.

La sensación de todo esto es la de un espacio monumental al aire libre: casi como un zócalo de una ciudad latino-americana. Muy diferente a lo que uno acostumbra a encontrar en las ciudades norteamericanas.

Los Ángeles es una ciudad tan idiosincrásica que nos permite pensar en nuestro recinto como en una isla con vida propia. Me gusta el solar: está cerca del centro y tiene límites muy claros. El conjunto tiene un cierto grado de independencia, aunque a través del campanario, o de los pórticos, está presente en la vida pública de la ciudad que le rodea.

¿Afectó el condicionante sísmico a la morfología del proyecto de alguna manera relevante?

No mucho. Me ha sorprendido hasta qué punto los ingenieros están acostumbrados a convivir con los terremotos. Es verdad, y así la Catedral se cimienta sobre un sofisticado sistema de cilindros de neopreno que permiten al edificio flotar y moverse horizontalmente en caso de terremoto. Los ingenieros diseñan la estructura del edificio teniendo en mente esos movimientos horizontales.

Si recordamos el Kursaal y el Auditorio por un momento, podríamos decir que éstos son proyectos que se han dirigido hacia un carácter no-específico: no han intentado evocar de ninguna forma obvia, ni mediante ninguna convención, la idea de representación, de teatro. Pero la Catedral de Los Ángeles se enfrenta al problema del 'carácter', de la imagen, de la identificación.

No podía hacerlo de ninguna otra forma. Cuando fui seleccionado para este proyecto me alegré mucho, pero también me produjo una cierta ansiedad el problema de dar una forma apropiada al encargo. En general, el Cardenal y sus consejeros aceptaron mis propuestas desde las primeras fases. Parecían estar de acuerdo con mis intenciones básicas. Era difícil para mí pensar en hacer una Catedral sin ciertas resonancias históricas. La religión tiene que ver con la historia: es algo que hemos recibido. Prestar atención a los símbolos establecidos tiene sentido. No estamos hablando de la actitud, más bien panteísta, de evi-

new site allowed me to think of the whole thing as a sort of compound settled on a platform. This immediately evokes memories of the missions with their open air spaces for assembly. Given that the new cathedral had to function as a symbol for the Catholic community of Los Angeles, and given the cultural background of many of the parishioners, this seemed appropriate. But in purely architectural terms, all of this inspired an urban structure set in place by the Cathedral while embracing it by means of porticoes that allow processional rituals.

The Cathedral faces east as is customary which means that it is turned slightly from the orthogonal grid of the city. But since the building is towards the west end of the precinct it means that the visitor enters the building by a route which passes from the central plaza and then skirts the entire length of the nave by means of a sort of 'ambulatory' past the individual chapels, which live a double spatial life as part of ambulatory and nave. Once the visitor has arrived at the western end, he or she turns to come face to face with the nave with the altar at the end, drawn towards the Cross, which hovers in light in the apse. This Cross, so important in the interior space, is the same that dominates the plaza; in this way it insists upon that continuity between exterior and interior space, which we encounter at all points in the project.

The feeling of this is of a monumental open air space— almost like a zocalo in a Latin American city. Very unlike what one is accustomed to find in North American cities.

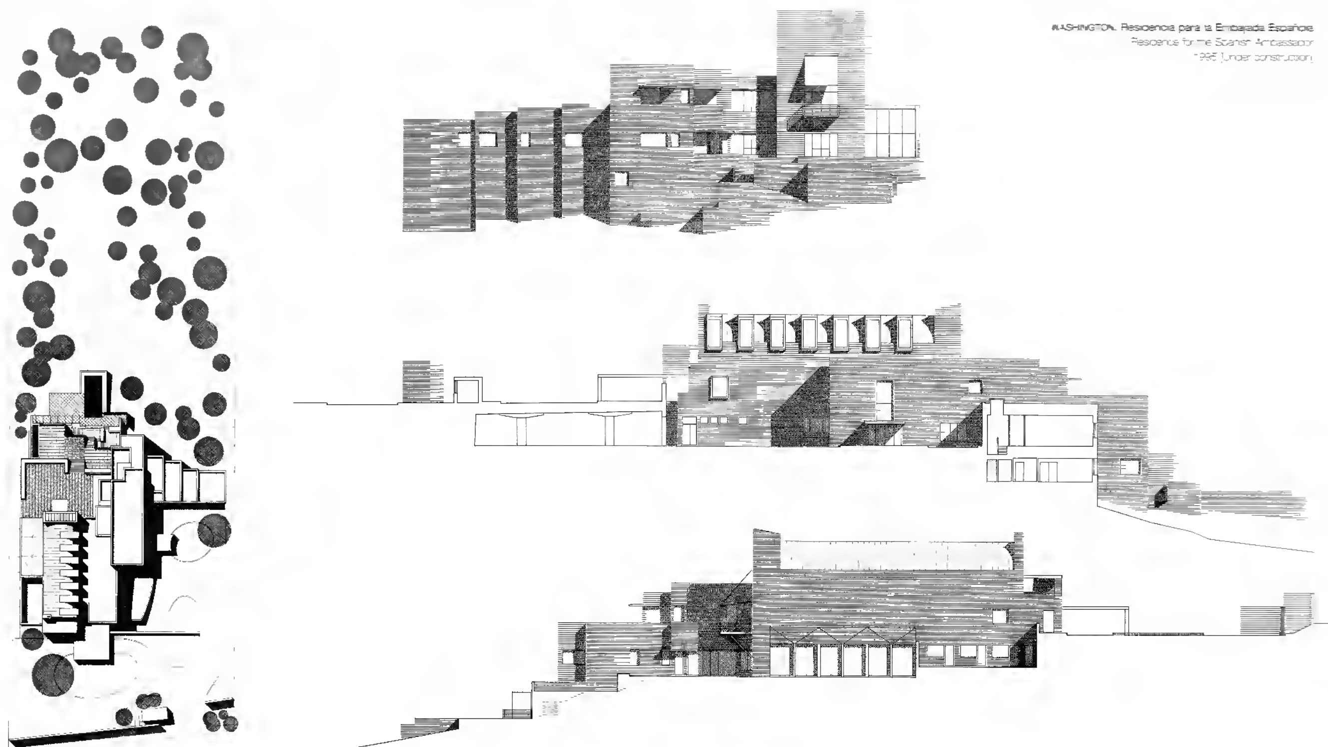
Los Angeles is such an idiosyncratic city that it allows us to think about our compound as an island with its own life. I like the location: the site is close to the down-town area and so has very clear boundaries. The ensemble has a degree of independence, yet through the campanile or the porticoes it signals its presence to the public life of the surrounding city.

Did the earthquake condition effect the morphology of the scheme in any major way?

Not so much. I have been surprised by the extent to which the engineers are used to dealing with earthquakes as a problem. It is true that the Cathedral is founded on a sophisticated system with neoprene drums which allow the building to float and to move horizontally in the case of an earthquake. The engineers in turn design the structure of the building itself with these horizontal movements in mind.

If we recall Kursaal and the Auditorio for a moment, we could say that these are projects that have gone towards a non-specific character: They have not particularly tried to evoke in any obvious way or via any convention the idea of performance, or theatre. But the Cathedral in Los Angeles confronts the problem of 'character', of image, of identification.

I could not do it any other way. When I as selected for this project I was very enthusiastic but also somewhat anxious about the problem of an appropriate form for the task. In the main, the Cardinal and his advisors accepted my proposals from an early stage. They seemed to agree with my basic intentions. It was difficult for me to think of doing a Cathedral without certain historical resonances. Religion has to do with history: it is something that has been received. To pay attention to the established symbols makes sense. We are not talking of the rather pantheistic attitude where there is avoidance of contact with well-known symbols. Almost the oppo-



WASHINGTON. Residencia para la Embajada Española
Residence for the Spanish Ambassador
1995 (Under construction)

tar el contacto con los símbolos conocidos. Casi al contrario. Queríamos que de algún modo la iglesia pareciese una iglesia. Queríamos que la gente fuera capaz de entrar y encontrar algo que pudiera asociar con los espacios sagrados anteriores.

site. We wanted the church to look like a church somehow. We wanted people to be able to enter and find something they could associate with previous sacred spaces.

En décadas recientes —como recuerdo haber discutido con Álvaro Siza en relación con su Iglesia en Canaveses—, era corriente la tendencia, por parte del clero, de considerar la iglesia como mero lugar de encuentro, desprovisto de ese tipo de símbolos. Recuerdo que Siza me dijo que fue él mismo quien insistió en favor de algunos de los atributos tradicionales, siempre con el objetivo de transformarlos mediante la abstracción.

In recent decades, as I remember discussing with Alvaro Siza in connection with his church in Canaveses, there has often been a tendency on the part of the clergy to treat a church as a mere meeting place devoid of such symbols. I remember that Siza told me it was he that pushed towards some of the traditional attributes, always with the hope of transforming these through abstraction.

En la <u>Catedral de Los Ángeles</u>, el Cardenal y el comité tienen claro que las obras de arte deben ser utilizadas sin generar ansiedad en la gente. Para ellos, el que las gentes entiendan el arte que a la Catedral se incorpore es prioritario. Si hubiera dependido sólo de mí, yo habría escogido artistas con un mayor riesgo. Confío en que la arquitectura sea lo suficientemente fuerte como para poder absorber una imaginería convencional.

For the <u>Cathedral in Los Angeles</u> the Cardinal and the committee have a clear understanding that works of art should be used without creating any anxiety in the people. To them general understanding is a priority. Possibly if I had been involved on my own I would have chosen more adventurous artists. I hope that the architecture will be strong enough to absorb conventional imagery.

Parte de la tensión que uno siente en la planta se desarrolla entre la forma longitudinal y una forma más céntrica. ¿Es éste un drama de su propia invención?

Part of the tension one feels in the plan is between the longitudinal form and a more centric form. Is this a drama of your own invention?

Creo que refleja lo que está demandando la nueva liturgia. Tanto por mi formación católica como por el peso de lo que es mi memoria arquitectónica, siempre estuvieron presentes en mi mente las estructuras eclesiásticas tradicionales. Por ejemplo, me parecía que la forma cruciforme debía ser de algún modo respetada. El Cardenal, es verdad, prefería una estructura más asamblearia. Posiblemente haya lazos con la tradición en la Catedral que yo he sugerido como arquitecto. El deambulatorio, las capillas invertidas y el sentido procesional de acceso a la nave principal, etc., no coinciden con los usos habituales. Una serie de episodios arquitectónicos individuales — las capillas invertidas, asociadas a santos y devociones particulares— preceden a la inmersión en el culto tradicional de la misa. Me gusta pensar en una catedral como en espacio que puede absorber vida social. A diferencia de un mero templo o de una capilla, una catedral siempre ha sido capaz de permitir a la gente expresar sus otros muchos intereses: en el pasado ha contribuido efi-

I think that it reflects a bit what the new liturgy is asking for. Partly on account of my own Catholic formation and early architectural memories, I myself felt the need for some of those traditional ecclesiastical structures. For example, it seemed to me that the cruciform shape ought somehow to be respected. The Cardinal, it is true, was looking for an assembly-like structure. Possibly there are traditional things in the Cathedral which come from my side. The ambulatory, the reversed chapels, and the processional access route into the main nave, etc., do not coincide with conventional uses. A series of individual architectural incidents —the inverted chapels, associated with particular saints and devotions— may thus precede the absorption in the main cult of the mass. I like to think of a cathedral as something which can absorb social life. As distinct from a mere shrine or chapel, a cathedral has always been able to allow people to convey their many other interests: in the past it has contributed effectively to the stimulation of social life. The Cathedral is a text with many sub-texts. There

cazmente a estimular la vida social. La Catedral es un texto con muchos subtextos. Hay muchos episodios, y por alguna razón no soy capaz de simplificar en demasía lo que sucede en ella. En la Catedral, que se presenta como una estructura global y comprehensiva, coexisten muy diversos usos e intenciones.

Si tuviera que describir, por el contrario, las estrategias unificadoras del esquema, ¿cuáles serian?

La luz. Los espacios se apoderan de ti, de forma lenta pero continua, a medida que vas accediendo a ella. No es algo repentino. Uno es absorbido poco a poco por el espacio principal, con su techo convexo, la Cruz y una epifanía de luz. Pero las transiciones hasta encontrarse con el ábside, con la Cruz, son graduales. Los espacios periféricos tienen singular importancia y el umbral/deambulatorio hay que entenderlo como espacio impreciso y difuso. Esto tiene que ver con la idea de Catedral como lugar en el que acontece la vida social, en el que pueden ocurrir muchas cosas. Se extraen lecciones de, por ejemplo, las catedrales españolas, y se aplican a un contexto urbano obviamente muy distinto: el del Los Ángeles de finales del siglo XX. Me gustaría que en la perfección del conjunto prevaleciese una cierta sensación de unidad dinámica.

Su Catedral y su plaza constituyen un interesante 'contrapunto' a la ciudad norteamericana: un enclave peatonal.

Aunque hay cosas que han inspirado e influenciado el diseño, está claro que no he utilizado éstas directamente. Obviamente Le Corbusier está flotando sobre todo el empeño, especialmente su iglesia de Ronchamp y también los patios abiertos de las Misiones que fundó Fray Junípero.

También ha comentado su pasión por la Capilla de la Resurrección de Bryggman en Turku, Finlandia, de finales de los años treinta.

Por supuesto he tenido la Capilla de Bryggman en la cabeza durante muchos años y siempre insisto a los que visitan Finlandia en que vayan a verla. La luz es tan importante allí como lo es la Cruz. También se debe a lo que aprendí de las iglesias escandinavas: la voluntad de incluir la naturaleza. El flanco sur de la Catedral de Los Ángeles hay que entenderlo como un filtro de luz, pero el flanco norte sigue el ejemplo de Bryggman y se abre al exterior, hacia un patio que contribuirá a reducir la tensión y a que repentinamente nos sintamos relajados. Bryggman fue muy hábil a la hora de combinar simetría y asimetría, verticalidad y horizontalidad; la nave de la Capilla de la Resurrección difumina eficazmente los límites con el exterior, etc. Mucho me gustaría dar testimonio de lo que de él aprendí en la Catedral de Los Ángeles.

Sin embargo, su Museo de Arte Romano de Mérida revela una aptitud en usted para hacer una nave, con fuerte iluminación transversal al final y luz filtrada desde arriba. Digamos que este es un tipo intenso en su obra.

Posiblemente, pero no olvide que en la Catedral de Los Ángeles no se accede coincidiendo con el eje de la nave, sino que se llega a ella tangencialmente, sirviéndose del deambulorio del que ya hemos hablado.

Respecto a cualidades materiales, ¿está describiendo un edificio que usa en gran medida hormigón?

Sí, hormigón. Pensando en el uso directo de la piedra en las iglesias del pasado, no me parecía bien un aplacado. Quería que se viera el material y la sustancia del edificio desde el principio. Hacer esto en Los Ángeles implica nadar contracorriente. ¡Se podría relacionar esta voluntad de trabajar con un material tan

are many episodes, and for some reason I am not able to over-simplify what happens in it. The Cathedral presents itself as a global and comprehensive structure, but many diverse uses and intentions coexist within it.

If you were to describe, on contrary, the unifying strategies of the scheme, what would they be?

Light. You are slowly but surely taken over by the spaces as you proceed from outside to inside. It is not abrupt. You are gradually absorbed by the main space with its curved roof, the Cross, and an epiphany of light. But the transitions up to this point are gradual. There are peripheral spaces and the threshold itself is blurred. This relates to the idea of the Cathedral as a social place where many things can occur. Lessons are drawn from, for example, Spanish Cathedrals and applied in an obvious very different urban context of late 20th century Los Angeles. I would be pleased if there were a certain sense of dynamic unity in the ensemble.

Your Cathedral and its plaza make an interesting 'counter-form' to the North American city: a pedestrian enclave.

With reference to things which have inspired and influenced the design it is clear that I have not used these directly. Obviously Le Corbusier is hovering above the entire endeavour, especially his church at Ronchamp and also the open patios of the Missions founded by Fray Junipero.

You have also talked about your passion for Bryggman's Resurrection Chapel at Turku, Finland of the late 1930s.

Of course I have been aware of Bryggman's Chapel for many years and I always insist that visitors to Finland go to see it. Light is so important there, as is the Cross. One is also indebted to what Scandinavian churches have to teach about the will to include nature. The south side of Los Angeles Cathedral is concerned with the filtering of light, and with closure, but the north side takes its cue from Bryggman and opens to the outside, towards a courtyard that will supply a moment of relaxation. Bryggman is also very skilful at combining symmetry with asymmetry, verticality with horizontality; the nave of the Church of the Resurrection effectively blurs the edges with the outside, etc. It gives me pleasure to testify what I have learned from this example in the Cathedral of Los Angeles.

But then your Museo de Arte Romano in Merida reveals an aptitude for making a nave, with strong cross-lighting at the end, filtered light from the top. Let's say that this is a deep type in your work.

Possibly, but do not forget that in Los Angeles Cathedral you do not enter along the nave, but take this circuitous route around the edge before coming into the main space.

For material qualities, you are describing a building that uses concrete a great deal?

Yes concrete. Thinking of the direct use of stone in churches of the past, I was against using cladding. I wanted the material and substance of the building to be seen from the beginning. To do this in Los Angeles implies a deliberate choice and effort. You could relate this consistency of the material to some of the

consistente poniéndola en relación con alguna de las 'Lámparas' Ruskinianas! Pienso concretamente en lo que Ruskin llama la lámpara del 'sacrificio'. Es una manera de reconocer la dignidad propia del edificio. Por otra parte, el hormigón es también un material muy rígido y delicado si se consideran las características sísmicas del lugar. De ahí que estemos estudiando muy cuidadosamente el comportamiento de este material en el tiempo. Otro aspecto interesante es el color: conseguir el color amarillento que buscamos está resultando ser una tarea laboriosa pero de sumo interés. El hormigón puede aportar esta doble condición dentro/fuera: mostrando una continuidad que hace que el muro sea el mismo en el interior y en el exterior, permitiéndonos entender y ver el edificio como un todo homogéneo.

Ruskinian 'Lamps'! I am thinking precisely of what Ruskin calls the lamp of 'sacrifice'. It is a way of recognising the dignity of the building itself. Concrete is also a very rigid material if you consider the earthquake conditions of the site. We are studying very carefully the performance over time of this material. The colour is another intererresting aspect: getting the yellowish colour we are looking for is proving to be a painstaking but extremely gratifying task. Concrete can give this double-edge condition, indoors and outdoors— continuity between walls within and without that enables the building to be seen and understood as a homogeneous whole.

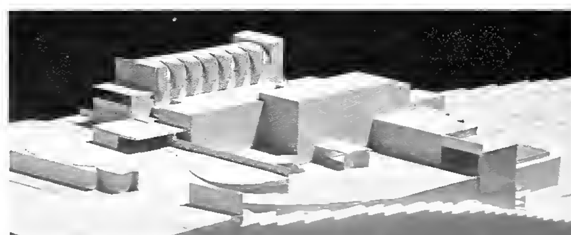
Es un buen momento para retomar algunas de nuestras primeras observaciones sobre las características de su arquitectura. Vemos la concentración en el problema único al alcance de la mano. Pero a través de ello hay una búsqueda de esquemas generales. Algunas veces estas configuraciones, que son suyas propias, surgen casi inconscientemente en la organización de una planta, o en un mecanismo para manipular el espacio o el detalle. Pero más allá de estas cosas concretas parece latir una aspiración hacia lo 'típico' y lo 'general'. En cierto modo nos retrotrae a sus propias observaciones sobre la teoría y sobre la necesidad de penetrar en la estructura subyacente de la arquitectura. Esto proviene de tratar con las cualidades básicas del medio —luz, espacio, movimiento— y también con la gravedad/antigravedad, como podemos sentir en la Catedral. Pero también hay una manera de mirar al pasado, y cuando dice que le interesa menos cualquier edificio bizantino en particular que la cualidad de la luz bizantina en general, usted está revelando una actitud. Y creo que esto hace que su postura sea diferente de otras que operan hoy día, y que tienen que ver con la actualidad y la transitoriedad, o con la tecnología —a menudo como un tema en sí mismo—, o con la fragmentación —también como un tema en sí mismo—. La suya es una arquitectura que está intentando operar en distintos niveles, y responder a diferentes longitudes de onda en la historia de la disciplina.

It is a good place to return to some of our preliminary observations on the characteristics of your architecture. We see the concentration on the unique problem at hand. But through this there is a search for general schema. Sometimes these configurations, which are your own, emerge almost unconsciously in the organization of a plan, or in a device for handling space or detail. But beyond these particular things there seems to be an aspiration towards the 'typical' or the 'general'. In a way it gets us back to your own observations about theory and about the need to penetrate to the underlying 'structure' of architecture. This comes from dealing with the basic qualities of the medium —light, space, movement—, also gravity/antigravity as we may sense in the Cathedral. But there is also a way of looking at the past and when you say that you are less interested in any particular Byzantine building than in the quality of Byzantine light in general, you reveal an attitude. And this I think makes your position different from several operating today concerned with actuality and transience or with technology (often as a subject in itself) or with fragmentation (also as a subject matter in itself). Yours is an architecture which is trying to work on several levels, and to respond to different wave-lengths in the history of the discipline.

Hoy en día hay algunos que prefieren pensar en la arquitectura sólo en términos de acción, dando primacía a lo instantáneo. Pero en mi opinión la arquitectura puede y debe aspirar a una cierta durabilidad. Aquéllos que explotan la tecnología como una cuestión ideológica o estética, están a menudo intentando evitar la responsabilidad que implica una elección deliberada de la forma. Confunden los fines con los medios. Por supuesto, me interesa la tecnología, pero al servicio de las intenciones de la arquitectura. El uso del hormigón en la Catedral, por ejemplo, suscita cuestiones tecnológicas de indudable interés en sí mismas, pero no son tales cuestiones las que justifican su uso. En cuanto a la fragmentación, ¡el empleo de tales mecanismos en la Catedral probablemente refleje que es hija del final de siglo! Aún habiendo un sentido de unidad, también hay un diálogo entre distintas piezas. Pero el modo en que se usa la fragmentación está muy alejado con respecto a la forma en que muchos la usan hoy en día. No hay nada determinista en el uso de tales mecanismos: se despliegan para conseguir un fin arquitectónico concreto. Son parte de los medios disponibles con los que llevar a cabo ciertas ideas arquitectónicas.

Today there are those who wish to think of architecture only in relation to instantaneity and action. But in my opinion architecture can and should aspire to a certain endurance. Those who exploit technology as an ideological or aesthetic issue, are very often trying to avoid this sense of the deliberate choice of form. They confuse ends and means. I am of course interested in technology, but in the service of architectural intentions. The concrete of the Cathedral, for example, is of a certain technological interest but that is not its primary reason for being there. As for fragmentation the use of such devices in the Cathedral probably reflects that She is a daughter of the end of the Century! Even though there is the sense of unity, there is also the dialogue between independent pieces. But the way that fragmentation is used is remote from the way that many use it today. There is nothing deterministic about my use of such devices, they are deployed in order to achieve a certain architectural aim. They are part of the available means to realize certain architectural ideas.

WASHINGTON. Residencia para la Embajada Española / Residence for the Spanish Ambassador 1995 [Under construction]





[la estructura de las intenciones]

RAFAEL MONEO

WILLIAM J.R. CURTIS



Catedral de Los Angeles

"Una planta es, en cierto modo, un resumen, como un índice analítico de materias... contiene una enorme cantidad de ideas y una intención que la impulsa".

Le Corbusier[1]

No hay un camino sencillo hacia la arquitectura de Rafael Moneo. Sus edificios se resisten a encajar fácilmente en las categorías críticas o históricas, e incluso sus propias explicaciones, elocuentes, encubren a veces los verdaderos impulsos de sus diseños. Plenamente consciente de las cambiantes tendencias que surgen en el mundo de la arquitectura, Moneo reacciona a estas nuevas orientaciones, pero bajo la superficie se mantiene firme en posturas de mayor alcance. Rechazando obstinadamente la idea de un estilo personal, vuelve no obstante, una y otra vez, a temas y esquemas organizativos recurrentes. Profundamente comprometido con los rasgos particulares de cada emplazamiento y cada programa, aspira a alcanzar lo general y lo típico. Sensible a los temblores de un 'espíritu de la época' vagamente definido, reniega de todo determinismo. Inspirado por el pasado, oscila entre la experiencia directa de lo existente y un modo de reflexión más erudito y académico. Asimismo, la concepción que tiene Moneo de la 'teoría' le lleva a una perpetua oscilación entre la lectura de las intenciones en las obras concretas de arquitectura —tanto del presente como del pasado— y la formulación de principios generales sobre la verdadera naturaleza de la disciplina arquitectónica.

Enfrentarse a un arquitecto de esta complejidad exige a historiadores y críticos una considerable agilidad, tanto más cuanto que Moneo ha sido objeto de cierta mitificación tanto por sus compatriotas como por extranjeros. Moneo ha sido profesor y mentor de varios destacados arquitectos españoles que ahora tienen entre cuarenta y cincuenta años, y que tienden a idealizar su contribución arquitectónica. Tampoco debería olvidarse que Moneo fue protagonista de la saga de la 'Nueva arquitectura española' de los años ochenta —un fenómeno sobre el que a veces se ha exagerado— y que fue el primer arquitecto español que alcanzó el 'reconocimiento' en los foros internacionales de opinión tras los años de aislamiento cultural de la era de Franco. A ello han contribuido algunos observadores extranjeros, que han aumentado la leyenda con sus propias extrapolaciones ideológicas: por ejemplo, elogiando los supuestos valores 'tectónicos' y 'topográficos' de la arquitectura española como una resistencia al flujo de la modernización tecnológica. Este mojigato 'homenaje a Iberia' concede a Moneo un papel protagonista, pero de una forma que simplifica excesivamente sus intenciones y desdibuja su verdadera arquitectura.[2]

A medida que pasa el tiempo va quedando más claro que el Museo de Arte Romano de Mérida (1980-1986) fue la obra clave de la trayectoria inicial de Moneo. También resultó crucial para la eclosión de la arquitectura española en los años ochenta y para la consolidación de la reputación internacional de su autor. Por mucho que evoque el pasado español, este edificio aborda toda una serie de temas que se respiraban 'en el ambiente' por aquella época y que tenían que ver con el contexto, la memoria, la tipología, el clasicismo, la representación y la abstracción. Pero los programas pasan y los edificios permanecen. Mérida ha superado la prueba del tiempo adaptándose a la vida cultural de una ciudad española de provincias, despertando la imaginación de numerosos visitantes que nunca habían oído hablar del arquitecto y, al mismo tiempo, ganándose legítimamente un puesto en los libros de historia y en las listas de premios de arquitectura.

Entretanto, el propio Moneo ha seguido adelante, ampliando sus descubrimientos en unos niveles e introduciendo nuevas creaciones en otros. Si echamos un vistazo a su obra de los últimos años ochenta, los resultados parecen desiguales. Mérida puso el listón muy alto, y en algunos de los proyectos más grandes —por ejemplo, la Estación de Atocha en Madrid, proyectada en 1984, o el Aeropuerto de San Pablo en Sevilla, proyectado en 1987— se aprecia cierta fatiga estética, que tal vez pueda atribuirse a la dificultad de encontrar una forma adecuada para los sistemas normalizados de construcción. Cualesquiera que sean las razones, estas obras resultan pesadas en la obra completa de Moneo, e incluso sugieren el peligro de quedarse atrapado en esa fórmula de los espacios repetitivos con iluminación cenital, ordenados según una geometría regular. Fue en edificios más pequeños y que requerían soluciones más idiosincrásicas para unos entornos contradictorios, donde Moneo pareció mostrar el germen de una nueva vitalidad. Piénsese en la Fundación Miró, situada a las afueras de Palma de Mallorca (1987-1993), con sus sutiles respuestas a los rasgos positivos y negativos del emplazamiento, su recorrido a través de espacios con variaciones de luz y de intensidad, y su 'abstracción asociativa' como reacción a la topografía, la historia y la metáfora.

Cualesquiera que sean sus méritos como edificio para exposiciones, la Fundación Miró parece haber sido otro 'punto de inflexión' en la evolución de Moneo, pues en ella se recogen algunos de sus temas recurrentes —aunque no necesariamente sus formas anteriores—, a los que se confiere una nueva carga de significado. Como indicaba en un artículo anterior, 'Pedazos de ciu-

[1] Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Paris, 1923. Versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1964, página 145.

[2] Véase, por ejemplo, 'Homage to Iberia: An Assessment', de Kenneth Frampton, en Martha Thorne y Pauline Saliga (responsables de la edición), *Building in New Spain*, Barcelona y Chicago, 1992, en especial la página 45; es de suponer que con ese título se evoca deliberadamente el *Homenaje a Cataluña* de George Orwell.

[the structure of intentions]

RAFAEL MONEO

WILLIAM J.R. CURTIS



Los Angeles Cathedral

"A plan is to some extent a summary, like an analytical contents table ... it contains an enormous quantity of ideas and the impulse of an intention".

Le Corbusier[1]

There is no simple route to the architecture of Rafael Moneo. His buildings refuse to fit easy critical or historical categories and even his own eloquent explanations sometimes disguise the true impulses of his designs. Acutely aware of changing currents in the world of architecture, Moneo reacts to new directions, but beneath the surface holds to longer range positions. Obstinately refusing the notion of a personal style, he nevertheless returns time and again to recurrent themes and schemes of organization. Deeply engaged with the particulars of each site and programme, he aspires towards the typical and general. Open to the tremors of some vaguely defined 'spirit of the times', he refuses all determinism. Inspired by the past, he oscillates between the direct experience of precedent, and a more scholarly, academic mode of reflection. Similarly, Moneo's conception of 'theory' involves him in a perpetual oscillation between the reading of intentions in individual works of architecture —present as well as past—, and the formulation of generalities about the very nature of the architectural discipline.

To come to terms with an architect of this complexity requires considerable agility on the part of a historian/critic, the more so as Moneo has been the subject of some myth-making by both compatriots and foreigners. Moneo has been teacher and mentor to several prominent Spanish architects who are now in their forties and fifties, and who tend to idealize his architectural contribution. Nor should it be forgotten that Moneo was a protagonist in the saga of the 'New Spanish Architecture' of the 1980s, —itself a phenomenon sometimes subject to exaggeration—, and that he was the first Spanish architect to be 'recognized' in the international arenas of opinion-making after the years of cultural isolation of the Franco period. Here foreign observers have stepped in and amplified the legend with their own ideological projections, for example by eulogizing the supposed 'tectonic' and 'topographical' values of Spanish architecture as a stand against the flux of technological modernization. This sanctimonious 'homage to Iberia' gives Moneo a central role, but in a way that oversimplifies his intentions and misportrays his actual architecture.[2]

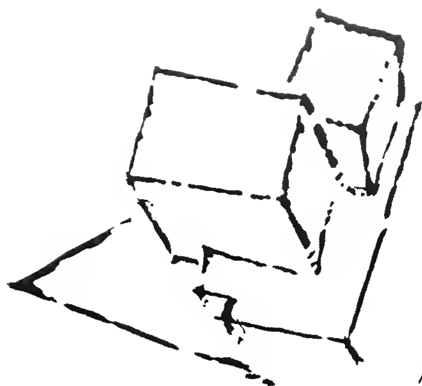
As time moves on, it becomes more and more obvious that Moneo's Museo de Arte Romano, Merida (1980-86) was the key work in his early development. It was also crucial in the emergence of Spanish architecture in the 1980s and in establishing Moneo's international reputation. Whatever its echoes of the Spanish past, this building addressed a range of issues that were very much 'in the air' at the time, to do with context, memory, typology, classicism, representation and abstraction. The agendas pass away and the building remains. Merida has stood the test of time, settling into the cultural life of a provincial Spanish town, stirring the imagination of numerous visitors who have never heard of the architect, while also achieving its rightful place in the history books and lists of architectural awards.

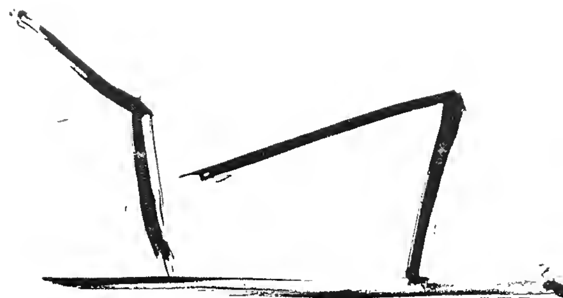
Meanwhile, Moneo himself moved on, extending his discoveries on some levels, introducing new inventions on others. If one casts a glance back to Moneo's work of the late 1980s, the results seem uneven. Merida was a hard act to follow and in some of the larger projects (e.g. the Atocha Station in Madrid, designed in 1984, the San Pablo Airport in Seville, designed in 1987), one senses an aesthetic fatigue, traceable perhaps to the difficulty of finding an appropriate form for standardized systems of construction. Whatever the reasons, these works sit heavily in Moneo's *oeuvre* and even suggest the danger of being trapped by the formula of top-lit, repetitive spaces on a regular geometry. It was in smaller buildings requiring more idiosyncratic solutions to contradictory contexts, that Moneo seemed to reveal the seeds of a new vitality. Here one thinks of the Miró Foundation, outside Palma, Majorca (1987-93), with its subtle responses to the positive and negative features of the site, its promenade through spaces of varying light and intensity, and its 'associative abstraction' responding to topography, history and metaphor.

Whatever its relative merits as an exhibition building, the Miró Foundation seems to have been another 'pivot' in Moneo's development, gathering up some of his recurrent themes —though not necessarily his earlier forms— and giving them a new charge of meaning. As suggested in an earlier essay in *El Croquis 64* ('Pieces of City, Memories of Ruins'), the Miró Foundation probably relied upon intelligent transformations of 'schemata' derived from earlier modern architecture —Aalto's Libraries, Le Corbusier's religious works—, while the attitude to site and fragmentation may have reflected the impact of contemporaries such as Frank Gehry and Alvaro Siza.[3] Whatever the precise influences, the building opened up a new range of expressive options for its creator, outlining a set of architectural devices for handling light, movement and material that would prove valuable later on.

1 Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, London, 1927, p.179 (English translation: Frederick Etchells).
2 See for example Kenneth Frampton, 'Homage to Iberia: An Assessment', in Marina Thorne, Pauline Saliga, editors, *Building in A New Spain*, Barcelona, Chicago, 1992, especially p.45 (presumably there is a deliberate echo of George Orwell's Homage to Catalonia in this title).
3 William J.R. Curtis, 'Pieces of City, Memories of Ruins', *El Croquis 64*, Rafael Moneo 1990-1994, Madrid, 1994, [illegible]. For an attempt at placing Moneo's architecture, especially the Museo de Arte Romano in Merida, in a wider perspective, see William J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, 3rd edition, London, [illegible].

Kursaal de San Sebastián





dad, memorias de ruinas', en *El Croquis 64*, la Fundación Miró se basaba probablemente en sabias transformaciones de 'esquemas' procedentes de la primera arquitectura moderna —las bibliotecas de Aalto o las obras religiosas de Le Corbusier—, si bien la actitud con respecto al emplazamiento puede que reflejase el impacto de algunos contemporáneos como Frank Gehry y Álvaro Siza.[3] Sean cuales fuesen las influencias concretas, el edificio ofreció a su autor un nuevo abanico de opciones expresivas al esbozar una serie de recursos arquitectónicos para el tratamiento de la luz, del movimiento y de los materiales, que demostrarían ser muy valiosos más adelante.

Moneo es un ardiente defensor de la idea de que cada uno de sus edificios representa una respuesta singular a las condiciones con las que se enfrenta, y suele evitar cualquier insinuación de que esté formulando un lenguaje arquitectónico sistemático. Asimismo, piensa que sus obras se revelan a veces como eslabones de una cadena de experimentos en los que se usan elementos recurrentes. Estas dos proposiciones no tienen por qué resultar contradictorias entre sí, en especial si se reconoce que la arquitectura actúa a varios 'niveles', fundiendo en un todo los conceptos y las formas. La producción real de Moneo atestigua que bastante a menudo escoge un 'tema' o un 'tipo' —como el pabellón iluminado cenitalmente con un lucernario, un recurso que evoca tanto a Kahn como a Soane— y luego lo reinvestiga en distintos contextos y combinaciones —por ejemplo, en Estocolmo y en Houston—. De igual modo, existen esquemas organizativos recurrentes, como la sala hipóstila o (más recientemente) el lugar público de reunión que reposa dentro de un espacio perimetral de circulación —el Auditorio de Barcelona, el Kursaal de San Sebastián y el proyecto para la Catedral de Los Ángeles son, todos ellos, variaciones de este esquema—.

Aunque cada una de las obras puede apoyarse en su propia estructura de intenciones —dando así forma a una jerarquía de ideas—, también hay en los edificios de Moneo un nivel más genérico o 'típico' que revela el funcionamiento interno de su pensamiento arquitectónico. Es en estos niveles más 'abstractos' donde parece tener lugar la absorción y la transformación de los tipos y los ejemplos históricos, ya procedan éstos de la primera arquitectura moderna o bien de la más distante historia. La estrategia de diseño de Moneo consiste en encontrar una idea generadora que responda a múltiples aspectos del cometido y del entorno, y que establezca también una serie de directrices que hayan de respetarse de ahí en adelante. A menudo da forma a estas primeras ideas mediante croquis. A veces, estos croquis son indicaciones bastante esquemáticas de la planta o la sección; otras veces anticipan una vista en particular. También desde muy pronto se emplean maquetas para investigar las interconexiones espaciales y la composición de volúmenes en relación con el entorno. La primera idea puede incluso anticipar o insinuar ciertos aspectos materiales del proyecto final.

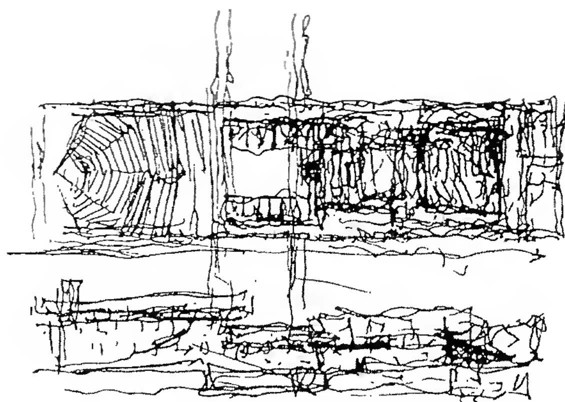
El seguimiento del proceso de diseño implica una oscilación, hacia delante y hacia atrás, entre la intención que lo guía y una serie de respuestas aún más complejas. Moneo ha hecho alusión a un método 'dialéctico', y esto parece bastante apropiado con tal que la analogía con el razonamiento no se lleve demasiado lejos.[4] Y es que esta 'dialéctica' trabaja en realidad con el pensamiento visual, con la imaginación espacial y con la intuición de las relaciones, y su objetivo consiste en formar una totalidad compleja en la que las partes interactúen al tiempo que contribuyen a crear un sentido de unidad. Moneo desconfía de los planteamientos 'minimalistas' de diseño, porque cree que pueden simplificar en exceso los problemas y, de ese modo, excluir posibles dimensiones del significado. Pero su propio enfoque presenta ciertos riesgos, como la tentación de identificar demasiado la idea guía de un proyecto con un tipo, o incluso con un modelo histórico específico. Al igual que en el desarrollo 'dialéctico', este método puede presentar demasiados episodios singulares a expensas de una jerarquía y un orden globales.

Cuando Moneo plantea las ideas básicas de un proyecto, suele haber una intuición fundamental acerca del significado del edificio, del emplazamiento o de algún rasgo específico, que es lo que 'desencadena' una imagen. En el Kursaal de San Sebastián, la idea principal tenía que ver con el edificio entendido como un paisaje social y luminoso, en relación dinámica con el mar, con la ciudad y, sobre todo, con la espectacular geografía de la costa. En el Ayuntamiento de Murcia, la idea impulsora era una fachada perforada que dialogaba con el espacio urbano y con los monumentos existentes en el paisaje de la ciudad: una especie de 'retablo' o pantalla teatral. En la Catedral de Los Ángeles, la imagen guía está relacionada con la idea de un edificio religioso entendido como un 'receptáculo' de luz que evoca anteriores espacios sagrados de la historia de la arquitectura: un lugar de reunión y de meditación al que se entra por un tortuoso recorrido procesional.

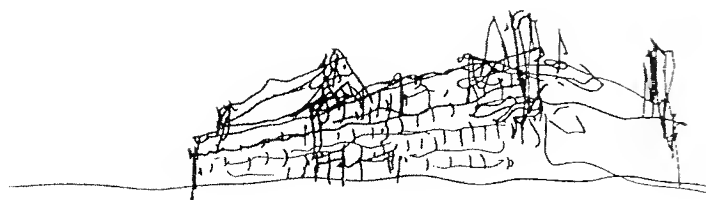
Resulta difícil decir en qué punto entran en el proceso los modelos históricos —pues la mente de Moneo está impregnada de arquitectura del pasado—, pero parece probable que los edificios precedentes influyan incluso en esta etapa inicial. Por ejemplo, la fachada

3 William J. R. Curtis, 'Pedazos de ciudad, memorias de ruinas', *El Croquis 64*, 'Rafael Moneo 1990-1994', Madrid, 1994, páginas 46-66. Sobre la valoración de la arquitectura de Moneo (en especial el Museo de Arte Romano de Mérida) en una perspectiva histórica de ámbito mundial, véase William J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, 3ª edición, Londres, 1996, páginas 608 y siguientes.

4 Sobre las ideas de Moneo acerca del enfoque 'dialéctico' del diseño, véase la entrevista 'Una conversación con Rafael Moneo', que acompaña este artículo.



Auditorio de Música de Barcelona
Auditori. Music Centre, Barcelona
1988-1999

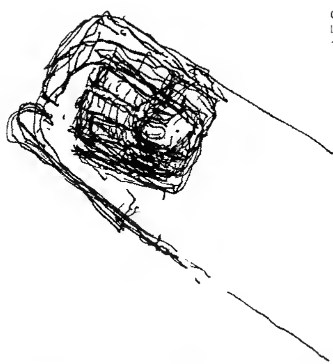


Moneo is a strong defender of the notion that each of his buildings embodies a unique response to the conditions facing him, and he tends to avoid any suggestion that he is formulating a systematic architectural language. Equally, he thinks that his works sometimes reveal links in a chain of experiments using recurrent elements. These two propositions do not have to contradict one another, especially if one recognizes that architecture works on several 'levels', fusing together concepts and forms. On the evidence of Moneo's actual production he quite often settles upon a 'theme' or a 'type' such as the top lit pavilion with a lantern —a device with echoes of both Kahn and Soane—, then reinvestigates it in different contexts and combinations —e.g. in Stockholm and in Houston—. Equally there are recurrent schemes of organization such as the hypostyle hall or —more recently—, the public place of assembly laid down into a perimeter space for circulation, —the Auditorio in Barcelona, the Kursaal in San Sebastian, and the project for Los Angeles Cathedral are all variations of this scheme—.

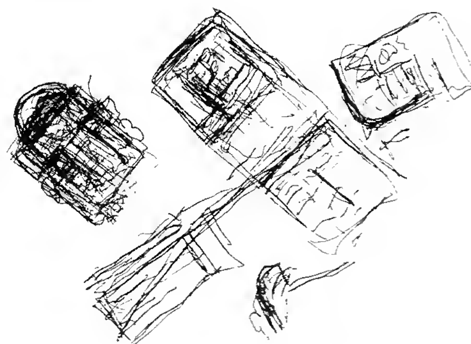
While each work may rest upon a unique structure of intentions, giving form to a hierarchy of ideas, there is also a more generic or 'typical' level to Moneo's buildings that reveals the inner workings of his architectural thinking. It is in these more 'abstract' levels that the absorptions and transformations of historical types and examples seem to occur, whether these come from earlier modern architecture or from more distant history. The strategy of design for Moneo, consists in finding a generating idea that responds to multiple aspects of the task and the context, and that also sets in place a set of ground rules that have to be respected from then on. He often gives shape to his early ideas in sketches. Sometimes these are quite schematic indications of plan or section; sometimes they anticipate a particular view. Models are also used early on to investigate the spatial interconnections, and the volumes in relation to context. Even the early concept may anticipate or imply material aspects of the final project.

The pursuit of the design process involves an oscillation back and forth between the guiding intention, and an ever more complex set of responses. Moneo has alluded to a 'dialectical' method, and this seems fair enough so long as the analogy with reasoning is not pushed too far.[4] For this 'dialectic' in fact works with visual thinking, spatial imagination and the intuition of relationships, the aim being to form a complex whole in which the parts interact while contributing to a sense of unity. Moneo is suspicious of 'minimalist' strategies of design for he feels that these may oversimplify a problem and so exclude possible dimensions of meaning. But his own approach introduces some risks such as the temptation of identifying the guiding idea of a project too closely with a type or even with a specific historical model. As for the 'dialectical' development, this may introduce too many individual episodes at the expense of an overall hierarchy and order.

When Moneo comes up with the core ideas for a scheme, there is usually some central intuition about the meaning of the building, the site or some specific feature that 'triggers' an image. For the Kursaal in San Sebastian, the main idea had to do with a building as a social yet luminous landscape in dynamic relationship with the sea, the city and, above all, the dramatic geography of the coastline. For the City Hall in Murcia, the driving idea was a perforated façade in dialogue with urban space and preceding monuments in the cityscape: a sort of 'retable' or dramatic screen. For the Cathedral in Los Angeles, the guiding image had to do with the idea of a religious building as a 'vessel' of light echoing across the ages with earlier sacred spaces in the history of architecture— a place of assembly and of meditation entered along a circuitous processional route.



Catedral de Los Angeles
Los Angeles Cathedral
1996/1997 [Under construction]



[4] [illegible]

Casa de la Cultura de Don Benito
Cultural Centre, Don Benito
1991-1997



pantalla de Murcia vino provocada en parte por recuerdos de las fachadas en ruinas de los teatros romanos, con sus columnas superpuestas, mientras que la Catedral de Los Ángeles evoca simultáneamente el aura de las iglesias bizantinas inundadas de luz, la iluminación indirecta del Barroco y el *espace ineffable* de la capilla de Ronchamp de Le Corbusier. En sus conscientes lecturas de arquitectura, Moneo es un experto en encontrar vínculos entre edificios de diferentes periodos. Es posible que estos procesos preconscientes de pensamiento puedan establecer conexiones laterales entre fenómenos diversos de manera que lleguen a 'fundirse'. El funcionamiento de la imaginación sigue siendo un misterio.

Con objeto de dar forma a las ideas, los arquitectos necesitan 'una gramática y un lenguaje', y es aquí donde las soluciones iniciales de Moneo ejercen cierta influencia sobre sus creaciones posteriores. La Catedral de Los Ángeles es un caso interesante a este respecto, ya que varios de sus rasgos característicos —la luz que se filtra por las pantallas de alabastro; los planos murales oblicuos que funcionan de modo ambiguo entre los ángulos fracturados, dentro y fuera; el recorrido procesional; el techo suspendido en el aire; el hormigón de color miel— pueden encontrarse en una forma vagamente análoga en la Fundación Miró, diseñada casi una década antes. Pero hay que recordar que la propia Fundación Miró estaba influida, entre otras cosas, por la cripta curva con forma de oreja que Le Corbusier construyó en La Tourette —con su compleja geometría topográfica, sus 'cañones de luz' y sus suelos escalonados—, e incluso por la Capilla de Ronchamp, también de Le Corbusier, con esos huecos profundamente excavados en el muro sur que forman elementos como aletas entre el interior y el exterior.

Puede que a Moneo no le guste la idea de tener un estilo personal y consistente, pero no cabe duda de que posee unas estructuras de pensamiento profundamente arraigadas que influyen tanto en su manera de transformar los ejemplos del pasado como en su forma de presentar nuevas ideas. Una vez establecidas las directrices de un esquema, se desarrolla el proceso de elaboración, y es en esta fase donde desempeñan su papel las lecturas más conscientes de lo existente. Por ejemplo, sin duda a Moneo no le pasó inadvertido que su fachada a modo de pantalla para el Ayuntamiento de Murcia sugiere algunos paralelismos con la Casa del Fascio de Como (1933), de Terragni, mientras que el proyecto para la Catedral de Los Ángeles se desarrolló por vías que indican un diálogo casi abierto con Ronchamp. Podríamos decir que Moneo en cierto modo se ha 'infatuado' con ciertos edificios de la historia. Entre ellos estaría con toda seguridad la Capilla de la Resurrección en Turku, Finlandia (1938), de Erik Bryggman, con esa compleja combinación de nave central, nave lateral y naturaleza, la cruz, la misteriosa iluminación lateral y ese sentido de conexión lateral con el paisaje.[5]

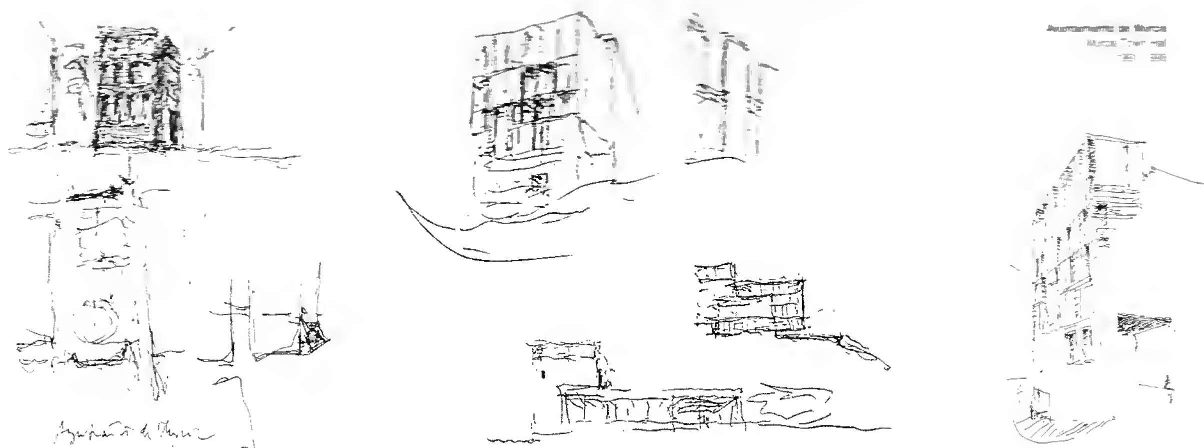
Todos y cada uno de los diseños incorporan ciertas prioridades o rasgos que el arquitecto se siente obligado a respetar. En el Kursaal, por ejemplo, los 'cubos' inclinados de vidrio eran intocables. Ocurriera lo que ocurriese, se debía respetar su forma y su carácter básicos. Por ello la elaboración de los auditorios y los vestíbulos hubo de realizarse dentro de un estricto perímetro, y puede que fuese esto lo que ha provocado cierta escasez y alguna restricción, dado el elevado número de personas que han de circular por ellos. En Murcia, la fachada pantalla parece haber sido la idea dominante, al igual que las relaciones con la Catedral, la plaza y el Palacio del Cardenal Belluga. Pero al establecer esta prioridad contextual, Moneo decidió no concentrarse en otros aspectos que podrían haber resultado relevantes para el cometido del edificio, como proporcionar luz natural a las oficinas, o procurar ventilación natural cruzada. Los puntos fuertes, y los débiles, de un esquema pueden atribuirse a algunas de las decisiones más tempranas.

Cuando elabora la forma de un proyecto, Moneo siempre se interesa por el paseo arquitectónico, es decir, quiere anticipar lo que la gente puede ver —o no ver— desde cada punto de vista. Para lograr esto, las maquetas a distintas escalas tienen un papel fundamental. Siempre se hace una maqueta de los alrededores, de modo que las propuestas puedan juzgarse en relación con los espacios exteriores, la escala y la textura de los aledaños, los ángulos de la luz, etcétera. Por supuesto, el paseo comienza también fuera, por lo que la maqueta puede simular las líneas visuales exteriores y la aproximación. Otras maquetas mucho más grandes sirven para estudiar la transición del exterior al interior y las cualidades de los espacios interiores. Para la Catedral de Los Ángeles, por ejemplo, se hicieron maquetas lo suficientemente grandes como para poder meter la cabeza dentro y echar un vistazo. Incluso era posible sugerir los efectos de los diferentes ángulos y calidades de la luz que se filtraba desde focos ocultos.[6]

La Catedral de Los Ángeles está situada en el extremo oeste de su parcela y se accede a ella de un modo no ortodoxo: desde el este hacia el oeste, por un deambulatorio que pasa delante de una serie de capillas 'invertidas' que se abren a dicho deambulatorio

5 Veáse la entrevista 'Una conversación con Rafael Moneo', que acompaña este artículo, para saber lo que dice Moneo sobre Bryggman; en charlas informales con el autor, Moneo ha aludido varias veces a la importancia de otros arquitectos 'nórdicos' como Arne Jacobsen y Jorn Utzon.

6 Éste es el momento adecuado para reconocer la extraordinaria destreza de los maquetistas Juan de Dios Hernández y Jesús Rey a la hora de plasmar las intenciones de Rafael Moneo en magníficas maquetas de madera de gran tamaño. El que suscribe tuvo la interesante experiencia de meter la cabeza dentro de una de las maquetas de la Catedral de Los Ángeles durante una visita al estudio de los maquetistas en Madrid, en septiembre de 1999.



It is hard to say at what point historical models enter the process, since Moneo's mind is so impregnated with past architecture, but it seems likely that precedents influence even this early stage. For example, the screen façade in Murcia was triggered partly by memories of the ruined façades of Roman theatres, with their superimposed columns, while the Cathedral in Los Angeles echoed simultaneously the aura of Byzantine churches filled with light, the directional light of the Baroque, and the 'espace ineffable' of Le Corbusier's Ronchamp. In his conscious readings of architecture Moneo is adept at making links between buildings of different periods. It seems possible that his preconscious processes of thought may make lateral connections between diverse phenomena in such a way that they become 'fused'. The workings of the imagination remain something of a mystery.

In order to give ideas shape, an architect needs a 'grammar and a language', and this is where Moneo's earlier solutions exert some influence over his later inventions. The Cathedral in Los Angeles is an interesting case of this, since several features of it —the light filtering through alabaster screens, the angled wall planes working ambiguously between, inside and out, the fractured angles, the processional route, the hovering ceiling, the honey coloured concrete— may be found in a loosely analogous form in the Miró Foundation, designed nearly a decade before. But then one recalls that the Miró Foundation was itself influenced by —among other things— Le Corbusier's curved, ear-shaped crypt at La Tourette (with its complex topographical geometry, its 'light canons', and its stepping floors), and even by Le Corbusier's Chapel at Ronchamp with its deep embrasure windows in the south wall making curious fin-like elements between inside and outside.

Moneo may not like the idea of a consistent personal style, but he certainly has deeply embedded structures of thought which influence both his way of transforming past examples, and his way of coming up with new ideas. Once the ground rules of a scheme are in place, the process of elaboration occurs, and it is at this stage that more conscious readings of precedent play a role. For example, it certainly did not escape Moneo that his screen-like façade for the Murcia City Hall suggested parallels with Terragni's Casa Del Fascio in Como of 1933, while the Los Angeles Cathedral project evolved in ways which suggest an almost open dialogue with Ronchamp. We might almost speak of Moneo's 'infatuations' with certain buildings in history. Among these would surely be Bryggman's Resurrection Chapel at Turku, Finland of 1938, with its complex blending of nave, aisle and nature, its Cross, its mysterious side lighting, and its sense of lateral connection with the landscape.[5]

Every design incorporates certain priorities or features which the architect feels compelled to respect. With the Kursaal, for example, the tilted glazed 'cubes' were inviolate. Whatever happened had to respect their basic shape and character. Thus the elaboration of the auditoria and lobbies had to occur within a strict perimeter, and it may be this that left a certain tightness and restriction given the large numbers of people who have to circulate. In Murcia, the screen-façade idea seems to have predominated, as did the relationship to the cathedral, the plaza and the Cardinal Belluga Palace. But in setting this contextual priority, Moneo chose not to concentrate on other features that might have been relevant to the task, such as the provision of natural light in the offices, or the use of natural cross ventilation. The strengths, and the weaknesses, of a scheme may be traceable to some of the earliest decisions.

When elaborating the form of a project, Moneo is always interested in the architectural promenade, so he wishes to anticipate what people may see —or not see— from any given point. In this, models of several scales play a role. There is always a model of the surroundings, so that proposals can be judged in relationship to exterior spaces, the neighbouring scale and grain, the angles of light etc. Of course, the promenade also starts outside, so the model may simulate exterior lines of sight and the approach. Much larger models serve to study the transition from outside to inside, and the qualities of the interior spaces. For Los Angeles Cathedral, for example, there were models large enough for one to be able to stick one's head inside and look around. It was even possible to suggest the effects of different angles and qualities of light filtering in from hidden sources.[6]

5 See 'A Conversation with Rafael Moneo', accompanying this article, for Moneo on Bryggman [illegible] Moneo has several times alluded to the importance of other Nordic architects, such as Arne Jacobsen and [illegible]

6 This is a good moment to acknowledge the extraordinary skill of the model-makers [illegible] Rafael Moneo [illegible] done in magnificent large-scale wooden models. The author had the interesting experience [illegible] the Los Angeles Cathedral models during a visit to the model-maker's studio in Madrid in September [illegible]



Hotel y Edificio de Oficinas en Berlín
Hotel and Office Building in Berlin

más que a la nave. Cuando se alcanza el extremo oeste de este pasaje, se gira a la derecha para entrar en el espacio de la nave principal y se mira hacia el altar y el muro este, donde la gran cruz se ve flotando en la luz. La misma cruz perfora todo el espesor de este extremo del edificio, de modo que domina también la plaza exterior. En realidad, Moneo ha reinventado la catedral como tipo, recurriendo a varios antecedentes de la historia de la arquitectura religiosa, pero también trabajando con un sentido del espacio, ambiguo y moderno, que anima tanto la figura como el fondo. Es posible que ésta sea la cualidad más profunda de la interpretación que Moneo ha hecho de Ronchamp, pues esta iglesia también funciona con esa noción enteramente ambigua de un espacio interior que se entiende como perteneciente a ese mundo más amplio de las fuerzas naturales —que se aprecian gracias a la cubierta flotante y a las rendijas de luz—, y de un espacio exterior que proporciona una capilla al aire libre puesta en relación con el horizonte y el paisaje. En el caso de Moneo, sin embargo, el espacio es urbano: una extensa plaza al estilo de las Misiones hispanas en California, o al del 'zócalo' o plaza mayor de las ciudades latinoamericanas.

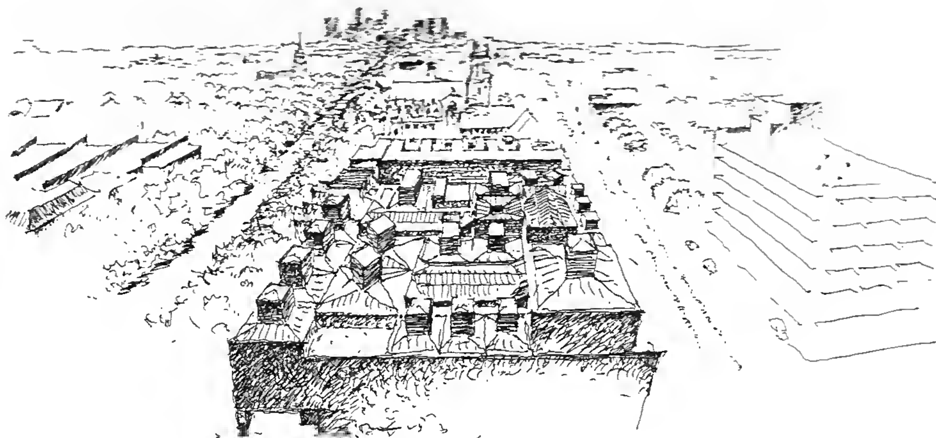
La sección de la Catedral de Los Ángeles también lleva la impronta de Ronchamp, especialmente en la manera en que el techo se eleva por encima del altar formando una amplia curva. Durante el diseño, Moneo ha seguido reaccionando a diversas presiones. Algunas de ellas provienen del ámbito del cliente —el cardenal y su comité—; otras derivan de las respuestas cada vez más complejas que el propio Moneo da a las interacciones del edificio y su emplazamiento; y otras, nuevamente, proceden de los refinamientos formales y las decisiones de detalle. La propia planta refleja las tensiones que existen entre los tipos tradicionales de catedral y esa clase de espacio de reunión más centralizado que se ha preferido en los últimos años. En realidad, es Moneo —más que su cliente— quien ha llevado el proyecto por la senda de lo sagrado y también quien se ha decantado por ciertas imágenes tradicionales, como el énfasis en la cruz. Moneo ha estado atento a la pluralista cultura católica de Los Ángeles y ha concebido su Catedral como un edificio público poroso en el que los espacios de transición desempeñan un papel muy importante. Su objetivo es que la Catedral sea capaz de absorber muchas funciones sociales.

Los edificios de Moneo incluyen intenciones complejas, a veces incluso ideas contradictorias, y es aquí donde la 'fragmentación' ha sido un instrumento importante para él. La Catedral de Los Ángeles contiene muchas partes y articula numerosos episodios. Todos ellos mantienen una conversación, en la que las geometrías fracturadas desempeñan un importante papel. Es posible que en ciertos aspectos esta interacción dinámica de piezas en un ámbito espacial corresponda a la interpretación que Moneo hace de la sociedad a finales del siglo XX. Y es aquí donde sin duda la influencia de Gehry ha sido muy importante para Moneo, porque le reveló toda una nueva gama de estrategias para colocar las partes individuales de un edificio de manera que creasen contrastes inesperados e incluso casi disonantes, al tiempo que animaban los espacios intermedios. En cierto modo, este enfoque fue un desafío para la manera de pensar de Moneo en esa época, que se basaba más en los tipos. La Catedral de Los Ángeles da testimonio de la lucha continua por conciliar concepciones opuestas de la génesis formal.

'Fragmentación', naturalmente, es un término utilizado mal y en exceso, y con un significado bastante impreciso. Una forma enteramente pura y cerrada puede entenderse como un 'fragmento' de cierta configuración mayor, mientras que una pieza rota y quebrada puede transmitir una armonía perfecta en sí misma y en relación con las formas adyacentes. En la época en que Moneo estaba diseñando la Fundación Miró, a finales de los años ochenta, sin duda conocía los importantes cambios que se estaban produciendo en la 'problemática situación' de la arquitectura, para la que los paradigmas anteriores del neorracionalismo —por ejemplo— parecían cada vez menos relevantes. Probablemente Moneo se percató enseguida del sofisma intelectual que envolvía la concepción mediática del 'Deconstructivismo'. Sus reflexiones le llevaron más bien a los métodos intuitivos de Gehry, en particular la abstracción, la materialidad y el modo de articular los 'fragmentos' —con frecuencia piezas claramente definidas— y los espacios intermedios de una manera escultórica. Se aprecia asimismo que Moneo también siguió adelante con la vista puesta en Álvaro Siza, un arquitecto al que admira mucho y que, como Gehry, tiene deudas muy antiguas con las ideas cubistas del espacio.[7]

Los escépticos acusan a Moneo de seguir la corriente. Sus defensores dicen que avanza con una mentalidad abierta a todo lo que es novedoso, relevante y convincente. Pero al fin y al cabo, son sus edificios los que han de hablar por sí mismos. Tanto el Kursaal como la Catedral de Los Ángeles representan la lucha por conciliar lo que Moneo ha llamado 'fragmentación y compacidad'. Ambas obras son sumamente ambiciosas, y el Kursaal tiene sus mejores momentos en el espectáculo de los 'cubos' luminiscentes que se dirigen al paisaje y al mar, en el auditorio principal y en la cascada de escalinatas que hay dentro del volumen acristalado del vestí-

[7] Sobre la actitud de Moneo hacia Gehry véase, por ejemplo, su artículo 'Reflexiones a propósito de dos salas de conciertos (Gehry *versus* Venturi)', en *El Croquis* 64 'Rafael Moneo 1990-1994', Madrid, 1994, páginas 157-175; este artículo estaba basado en la 'Conferencia Walter Gropius', que Moneo pronunció en la Universidad de Harvard en abril de 1990. Moneo ha expresado con frecuencia su admiración por Álvaro Siza, incluso con ocasión de la entrevista 'Una conversación con Rafael Moneo', Madrid, 22 de septiembre de 1999.



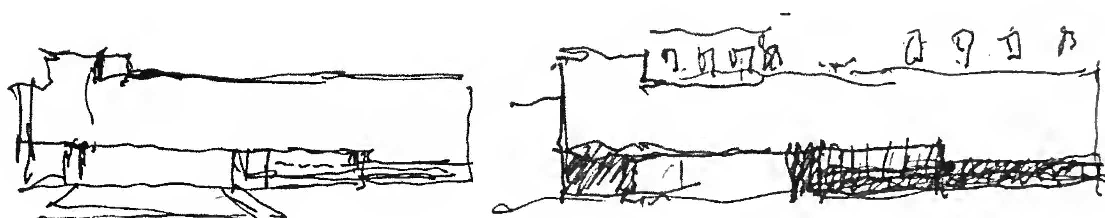
Museo de Bellas Artes de Houston
The Museum of Fine Arts, Houston
1992/2000

The Los Angeles Cathedral stands to the western end of its precinct and is entered in an unorthodox way from east to west along an ambulatory which passes a series of 'reverse' chapels that face ambulatory rather than nave. When one gets to the other west end of this passage, one turns right into the space of the main nave then looks back towards the altar and the eastern wall in which the giant Cross is seen floating in light. The same Cross penetrates the entire thickness of this end of the building, so also dominates the exterior plaza. In effect, Moneo has reinvented the Cathedral as a type, drawing upon several precedents from the history of religious architecture, but also working with an ambiguous modern sense of space, which enlivens both figure and ground. It is possible that this is the deepest quality in Moneo's interpretation of Ronchamp, for Ronchamp also works with this entirely ambiguous notion of an inside space that is felt to belong to the wider world of natural forces (sensed through hovering roof and cracks of light) and an outdoor space which provides an open-air chapel in relation to the horizon and the landscape. In Moneo's case, though, the outdoor space is urban: effectively a vast plaza in the spirit of the Californian Hispanic Missions, or of the *zócalo* or major square in a Latin American city.

The section of the Los Angeles Cathedral also bears the imprint of Ronchamp, especially in the way that the ceiling rises above the altar in a sweeping curve. In the course of the design, Moneo has continued to respond to diverse pressures. Some of these come from the world of the client —the Cardinal and his Committee—, others stem from Moneo's ever-more complex responses to the interaction of the building and its setting, others again from formal refinements and choices of detail. The plan itself portrays the tensions between traditional types of Cathedral, and the more centralized sort of assembly space that has been preferred in recent years. In fact it is Moneo more than the client, who has pushed the project in the direction of the sacral, and who has also tended towards certain traditional images, such as the emphasis upon the Cross. Moneo has been alert to the pluralist Catholic culture of Los Angeles, and has made the Cathedral into a porous public building in which transitional spaces play an important part. His aim is that the Cathedral should be capable of absorbing many social functions.

Moneo's buildings incorporate complex intentions, sometimes even contradictory ideas, and this is surely where 'fragmentation' has been an important tool for him. The Los Angeles Cathedral contains many parts and articulates numerous incidents. These enter a conversation among themselves, in which the fractured geometries play a part. It is possible that on some level this dynamic interaction of pieces in a field of space, corresponds to Moneo's interpretation of late 20th century society. And this is surely where Gehry's influence has been so important to Moneo, because it revealed to him a new set of strategies for placing individual parts of a building in unexpected almost dissonant contrasts, while enlivening the spaces between. In some ways this approach was a challenge to Moneo's previous way of thinking which relied more on types. The Los Angeles Cathedral bears witness to the continuing struggle to reconcile contrasting conceptions of the genesis of form.

'Fragmentation', of course, is a badly overused word with rather imprecise meaning. An entirely pure, closed form may read as a 'fragment' of some larger order, while a broken, angled piece may convey a perfect harmony in itself and in relation to adjacent forms. In the period when Moneo was designing the Miró Foundation, the late 1980s, he was surely aware of important shifts in the 'problem-situation' of architecture, to which the earlier paradigms of neo-rationalism —for example—, seemed less and less relevant. Probably Moneo was quick to see through the intellectual sophistry surrounding the mediatic conception of 'Deconstructivism'. His insights rather drew him towards the intuitive methods of Gehry, particularly Gehry's abstraction, materiality and way of articulating 'fragments' (often clearly defined pieces and intervening spaces in a sculptural way. One senses too that Moneo also proceeded with an eye on Alvaro Siza, an architect he greatly admires, who, like Gehry has long-range debts to Cubist notions of space.[7]



Museo de Bellas Artes de Houston The Museum of Fine Arts, Houston

[7] For Moneo's reaction to Gehry, see for example his essay, 'Reflecting on Two Concert Halls: Gehry versus Venturi', in El Croquis 64: Rafael Moneo 1990-1994, Madrid, 1994, p. 167. This essay was based upon the Walter Gropius Lecture which Moneo gave at Harvard University, April 1990. Moneo has frequently expressed his admiration for the work of Alvaro Siza, including the occasion of the interview 'Conversation with Rafael Moneo', Madrid, 22.9.99.

Museos de Arte Moderno y Arquitectura de Estocolmo
Museums of Modern Art and Architecture in Stockholm
1991-1998



Helsinki. Cubrimiento de la Estación Central de Ferrocarriles
Helsinki. Railway Station Roof
1994 (Competition)



bulo principal. En el interior, a veces se pierde la orientación, y no siempre se entiende la relación que hay entre el espacio concreto donde se está y la totalidad del conjunto. Será interesante ver cómo resulta en este aspecto la Catedral de Los Ángeles cuando se termine. En el método 'dialéctico' de Moneo, ¿no existe el riesgo de poder introducir demasiados episodios y recursos particulares? Lo que está en tela de juicio aquí no es una argumentación banal entre 'complejidad' y 'simplicidad'. La cuestión tiene que ver más bien con la *Gestalt* vital existente en el corazón de una obra de arquitectura y con su capacidad para actuar a muchos niveles y a muchas escalas, bien sea en sus partes, en sus detalles o en su totalidad.

En este sentido, Moneo se siente atraído por una especie de 'gramática arquitectónica'. Tiene maneras propias de concebir y articular muros, huecos, soportes, mallas y el tejido de cerramiento. Estos recursos se repiten en diferentes proyectos, tratando evidentemente de adaptarlos a unas nuevas estructuras de intenciones. Esta 'gramática' suele estar relacionada —aunque no necesariamente de manera directa— con los medios de construcción. En el proyecto para la Catedral de Los Ángeles se ha dedicado mucho esfuerzo a la articulación de esos ambiguos elementos 'murales' que componen las capillas laterales, ya que deben leerse como soportes verticales de un lado y como capillas cóncavas de otro, como aletas bañadas de luz desde determinado ángulo y como vacíos espaciales desde otro. Estas identidades múltiples corresponden a las ideas espaciales y las concepciones de la luz que Moneo quiere plasmar en este edificio. Desde el primer momento quedó claro que el material dominante sería el hormigón visto: por su fuerza y por su plasticidad, pero también por su sensibilidad a las fuentes de luz directas o indirectas. Moneo eligió también este material por su sensación de integridad y su capacidad para evocar resonancias históricas. A su vez, el hormigón tendrá un color miel, no muy distinto de la luz dorada de la Fundación Miró. Y es que un material puede escogerse por su carácter inmaterial y también por sus efectos de solidez.

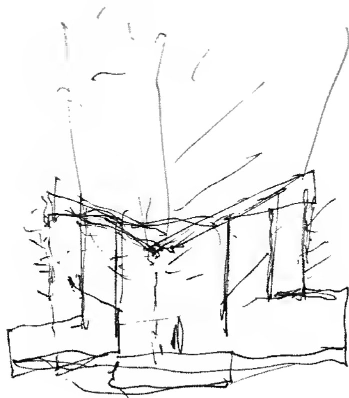
Del mismo modo podríamos considerar el caso del esqueleto reticular de hormigón, uno de los elementos constitutivos de la primera arquitectura moderna. Una versión de tal esqueleto se usa para definir la estructura y el armazón geométrico principal del Auditorio de Barcelona, diseñado por los mismos años que el Kursaal, es decir, hace una década. En este caso, la intención dominante consistía en crear una obra casi autónoma, lo que supone un fuerte contraste con el plantamiento seguido en el Kursaal, que implicaba una respuesta activa a la topografía a varias escalas. Desde el principio, Moneo se imaginó una caja oblonga casi neutra, con una interacción relativamente escasa con su emplazamiento. Los principales componentes de la planta —la plaza común de acceso (originalmente un *impluvium,* y ahora coronada por una especie de 'linterna' traslúcida), los auditorios principales, los vestíbulos, el museo, etcétera— se insertaron como piezas entre los pasillos perimetrales que corren paralelos a los bordes del conjunto.

La expresión física del Auditorio consistía en apoyarse principalmente en el propio entramado y en su capacidad para generar un orden repetitivo, así como una retícula de huecos, soportes y antepechos. Los paneles exteriores de acero, ya con la pátina del tiempo, se insertan en el entramado y se corresponden con otros paneles de madera situados en el interior; en medio hay un relleno de ladrillo y aislante. En otros sitios hay huecos de ventanas, mientras que en el interior se usan soportes aislados para, además de sostenerlo todo, articular el movimiento y el espacio. El orden de las mallas y las celosías se extiende al exterior, a menor escala, en la forma de unas vallas alrededor del jardín, que repiten en miniatura algunos de los temas estructurales. Para evitar la monotonía se introducen variaciones de ritmo y proporción. Curiosamente, el Auditorio no deja traslucir su función de institución pública en la ciudad, pero resulta casi didáctico en su exploración de algunas de las cosas en que puede convertirse un entramado estructural.

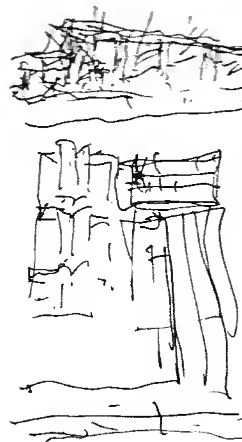
Pese a los muchos contrastes que hay entre el Kursaal y el Auditorio, ambos edificios están, sin embargo, profundamente relacionados en lo que respecta a su organización tipológica. Los dos proyectos exploran la idea de una sala de actuaciones rodeada por recorridos públicos de circulación, con otros caminos de conexión para intérpretes y demás, que pasan por debajo en un nivel inferior. Y aunque el revestimiento exterior de ambos parece tan distinto, la verdad es que en los dos casos se está explorando la idea de una 'doble piel'. También ambos muestran interés por la concepción del envoltorio exterior como un montaje visible, en el que las juntas desempeñan un papel crucial y en el que el armazón visual de la geometría se pone de manifiesto mediante líneas incisas o mediante bordes que captan la luz y la sombra. Incluso en sus primeros edificios —como el de Bankinter, Madrid, 1973—, Moneo muestra interés por la estratificación de planos en un muro. Desde entonces, varios de sus proyectos han empleado una idea relacionada con lo anterior: la estratificación de planos en un entramado.

En el Ayuntamiento de Murcia la cuestión de qué es muro, qué es entramado, qué es hueco y qué es soporte aislado es precisamente lo que se pone en duda. Y es que, en este caso, el esqueleto está algo solidificado por el recubrimiento de fábrica, hasta el punto de que se ha convertido en un estudio del tema de la 'fachada estratificada'. Es evidente que este frontispicio cívico encarna numerosas intenciones que tienen que ver con la lectura que hace Moneo de los edificios antiguos del entorno, con la naturaleza de la institución y su jerarquía interna, e incluso con el modo de enmarcar las vistas desde el interior (véase la entrevista). Pero la fachada tam-

Catedral de Los Angeles
Los Angeles Cathedral
1996-1997- [under construction]



Los Zocos de Beirut
Beirut Souks
1996- [under construction]





Sceptics accuse Moneo of following the currents. Supporters say that he proceeds with an open mind to what is fresh, relevant and compelling. In the end his buildings have to speak for themselves. Both Kursaal and the Los Angeles Cathedral represent a certain struggle to reconcile what Moneo has called 'fragmentation and compactness'. These are extremely ambitious works, and the Kursaal has its high moments in the drama of luminescent 'cubes' gesturing to landscape and sea, in the main auditorium, and in the cascade of stairs within the glazed volume of the main lobby. There are some losses of orientation on the interiors, and one does not always feel the relationship between the individual space one is in, and the larger whole. It will be interesting to see how the Los Angeles Cathedral comes across in this respect when finished. Is there not some risk in Moneo's 'dialectical' method that he may introduce too many particular incidents and devices? At issue here is not some banal argument between 'complexity' and 'simplicity'. Rather the issue has to do with the vital *gestalt* at the heart of a work of architecture, and its capacity to live on many levels and at many scales in part, in detail and in whole.

In his way, Moneo is drawn to some notion of 'architectural grammar'. He has particular ways of conceiving and articulating walls, openings, supports, grilles and the enclosing fabric. Devices recur in different projects, evidently with the attempt to attune them to the new structures of intention. This 'grammar' is usually related, although not necessarily directly, to the means of construction. In the project for Los Angeles Cathedral, much effort has gone into the articulation of the ambiguous 'wall' elements which make up the side chapels, as these must read as vertical supports on one side, concave chapels on the other, light bathed fins from a certain angle, spatial voids from another. These multiple identities correspond to Moneo's spatial ideas and conceptions of light in this building. From the earlier stages it was clear that the predominant material would be naked concrete, for its strength, for its plasticity, but also for its sensitivity to direct or indirect sources of light. Moneo also chose this material for its sense of integrity and its capacity to evoke historical echoes. The concrete will in turn have a honey-colour, not unlike the golden light of the Miró Foundation. A material may be chosen for its immateriality as well as its substantial effects.

Equally one could take the case of the concrete skeletal-frame, one of the constituent elements of early modern architecture. A version of such a skeleton is used to define the structure and the main geometrical armature of the Auditorio de Barcelona, designed around the same time as the Kursaal, that is a decade ago. In this instance the dominant intention was to produce an almost autonomous work – a strong contrast with the strategy of the Kursaal which implied such an active response to topography at several scales. From the start Moneo was envisaging an almost neutral, oblong box with relatively little interaction with the setting. The main incidents of the plan —the shared entrance plaza (originally an *impluvium*, now surmounted by a species of translucent 'lantern'), the main auditoria, the lobbies, the museum etc— were inserted as pieces between perimeter walkways running parallel to the edges of the scheme.

The physical expression of the Auditorio was to rely mainly upon the frame itself, and upon the frame's capacity to generate a repetitive order, as well as a grid of openings, supports and ledges. The weathered steel panels of the exterior are inserted into the frame and correspond to wooden panels on the interior; between is an infill of brick and insulation. In other places, there are voids for windows, while on the interior, free-standing supports are used to articulate movement and space, as well as to hold things up. The order of grilles and lattices extends to the outside at a smaller scale in the form of barriers around the garden, which repeat some of the structural themes in miniature. To avoid monotony, there are variations in rhythm and proportion. The Auditorio is curiously undeclarative about its function as a public institution in the city, but it is almost didactic in its exploration of some of the things that a structural frame may become.

Although the Kursaal and the Auditorio are so contrasting, they are nonetheless deeply related at the level of typological organization. For both schemes explore the idea of a performance hall surrounded by public routes of circulation, with other connecting routes for performers etc. threaded underneath at a lower level. And while the external cladding of each seems so different, the fact is that they are both exploring the notion of the 'double-skin'. Both are also interested in the conception of the exterior envelope as a perceptible assembly in which joints play a crucial role, and in which a visual framework of geometry is made manifest through incised lines, or through edges which catch light and shadow. Even in his earliest buildings —e.g. Bankinter in Madrid of 1973— Moneo manifest an interest in the layering of planes in a wall. Several of his projects since have worked with a related idea: the layering of planes in a frame.

Archivo Real y General de Navarra
Royal and General Archives of Pamplona
1996- Under construction

Ampliación del Museo del Prado de Madrid
The Prado Museum Extension, Madrid
1996/1998/1999- Under development



bién adopta el carácter de un experimento gramatical que en algunas partes muestra ambigüedades y negaciones intencionadas de la sensación de carga y soporte, y en otras, por el contrario, indicaciones deliberadas de esa misma sensación.

Para estudiar estas variaciones se construyó un número impresionante de maquetas que también tenían en cuenta el volumen de doble altura del salón de plenos, la necesidad de un remate articulado para la composición y las cuestiones perceptivas relacionadas con la idea de la fachada como un 'retablo', un tanto independiente, que da a la plaza. Por el camino, Moneo volvió a uno de sus recursos favoritos: un sistema proporcional polifónico. Al final, esta profusión de intenciones no produce un resultado enteramente satisfactorio, pues las partes levantan constantemente la voz sin respetar el conjunto. Las estudiadas variaciones de los huecos y los soportes provocan incertidumbre en lugar de una ambigüedad efectiva. Estamos muy lejos de la presencia enigmática, la *gravitas* y la profunda ironía del Gobierno Civil de Tarragona (1957), de Alejandro de la Sota, una obra que sin duda Moneo tenía presente.[8] Una compleja estructura de intenciones necesita encontrar su solución con un alto grado de abstracción y tensión visual.

La estructura y los materiales son claramente fundamentales para el pensamiento arquitectónico de Moneo, y la mayoría de sus proyectos se visualizan teniendo en mente un sistema estructural concreto. Pero una cosa es la estructura y otra la expresión de los materiales, y muchos de los edificios de Moneo funcionan con provocadoras contradicciones entre ambas cosas. El Museo de Arte Romano de Mérida es un buen ejemplo de ello, con su armazón de hormigón armado y su 'chapado' adherido de ladrillos romanos con fuertes sombras en las llagas; el Kursaal de San Sebastián es otro, ya que las robustas vigas de acero que sostienen los 'cubos' acristalados han quedado reducidas a unas líneas imprecisas que se perciben débilmente por uno u otro lado de la doble piel de vidrio. Moneo es perfectamente consciente de la importancia del revestimiento para contar la historia de un edificio al tiempo que evoca múltiples asociaciones de ideas. De manera similar, se siente fascinado por el carácter 'artificioso' y 'ficticio' de la arquitectura, incluso por el papel de la negación como medio de sugerir una especie de verdad. Éstas son algunas de las razones por las que resulta erróneo encerrar a Moneo en una idea simplista y moralizadora de la 'honestidad estructural' o de la 'rectitud tectónica'.

Sea lo que fuese lo que esconde, lo que muestra o lo que sugiere, la trama de un edificio de Moneo invita a una exploración visual y táctil de los materiales, las superficies, las juntas, las conexiones, las sombras, los alféizares, los huecos y los aleros. Inevitablemente aparece el tema del peso visual, de qué cosa parece sostener las demás; y lo mismo ocurre con la sensación de ingravidez. En lo relativo a la 'materialidad' —por usar un término con una gran carga emotiva en los últimos años—, éste siempre ha sido un problema para Moneo, si bien es posible que el interés relativamente reciente en los aspectos 'fenomenológicos' de la presencia material le haya animado a seguir en esa dirección. Pero mientras que algunos arquitectos han dejado reducida la arquitectura a una caja neutra o a un entramado estructural forrado con una piel seductora, Moneo prefiere ver el revestimiento como un término más en el desarrollo 'dialéctico' de un conjunto de ideas guía. Las pieles vítreas del Kursaal, por ejemplo, se basan en varias exigencias: la necesidad de dar respuesta al mar y a la luz; la necesidad de conservar la integridad de los volúmenes al tiempo que la luz natural se filtra al interior; la necesidad de evocar un mundo submarino; la necesidad de mostrar unos prismas encendidos por la noche; la necesidad de articular la tensión visual en las formas principales; y algunas cosas más. Las consideraciones formales, prácticas, metafóricas y técnicas se funden en un todo, pero de manera que éste remite al gesto inicial de unas piezas escultóricas dinámicas que responden al paisaje, a la ciudad y al mar.

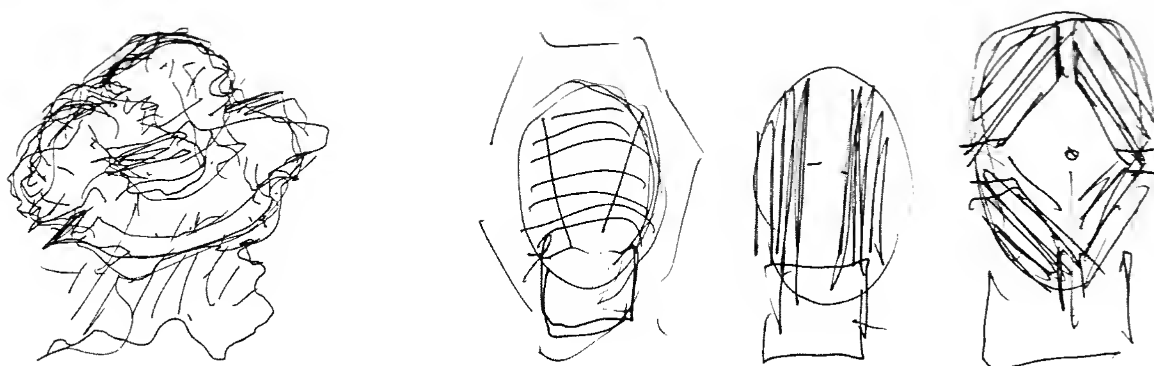
Ahora que varios de los proyectos de larga duración elaborados por Moneo están terminados, ahora que la Catedral de Los Ángeles está en construcción, y ahora que el esquema para el Museo del Prado está en marcha, es un buen momento para reflexionar sobre su trayectoria en la última década aproximadamente. Para Moneo han sido unos años expansivos en los que su estudio ha llegado a ser verdaderamente internacional, con encargos en los Estados Unidos, en varios países europeos y en Oriente Próximo; también ha recibido toda una cadena de premios importantes. Como resultado de todo ello, ha tenido que enfrentarse a algunas de las dificultades asociadas al problema de trasplantar conceptos arquitectónicos a diferentes culturas constructivas. También ha tenido que soportar las presiones derivadas del éxito y de la mayor notoriedad: la presión de mantener la calidad en trabajos de gran escala; la presión de innovar y al mismo tiempo conservar lo que es firme; y la presión derivada de ver a nuevas generaciones surgir con concepciones de la arquitectura muy distintas de las suyas.

A principios de los años ochenta —la época del estilo postmoderno e historicista—, la arquitectura de Moneo resultaba demasiado 'moderna' para los críticos más conservadores. Una década después —en un periodo de 'neovanguardismo' ruidoso—, a algunos les

[8] Sobre el Gobierno Civil de Tarragona véase, por ejemplo, William J. R. Curtis, 'Harmonic, hierarchical and noble': De la Sota's Civil Government Building in Tarragona', en Wolfgang Böhm (responsable de la edición), *Das Bauwerk und die Stadt, The Building and the Town: Essays for Edward F. Sekler*, Viena, 1994, páginas 73-86.

Biblioteca Arenberg en Lovaina
Arenberg Campus Library, Louvain
1997- [Competition: First prize, under construction

Teatro en Basilea
Theatre in Basel
1997- [Competition]



In the City Hall in Murcia the question of what is wall, what is frame, what is opening, what is free-standing support, is itself placed in doubt. For here the skeleton is somewhat solidified by masonry covering, to become a virtual study in the theme of the 'layered façade'. Evidently this civic frontispiece embodies numerous intentions to do with Moneo's reading of past buildings in the context, to do with the nature of the institution and its internal hierarchy, even to do with the framing of views from the interior (see Interview). But the façade also takes on the character of a grammatical experiment, in which there are deliberate ambiguities and denials of the sense of load and support in some parts, and equally deliberate suggestions of load and support in other parts.

An impressive number of models was produced to study these variations, while also taking into account the double height volume of the council chamber, the need for an articulated top to the composition, and the perceptual questions related to the idea of the façade as a somewhat independent 'retable' facing the plaza. In the process Moneo reverted to another of his favourite devices, a polyphonic proportional system. In the end this profusion of intentions does not produce an entirely satisfactory result, for the parts constantly cry out in defiance of the whole. The studied variations of openings and supports lead to uncertainty rather than to an effective ambiguity. We are a long way away from the haunting presence, *gravitas* and profound irony of de la Sota's Gobierno Civil in Tarragona of 1957, a work of which Moneo was certainly aware.[8] A complex structure of intentions needs to find resolution in a high degree of abstraction and visual tension.

Structure and materials are clearly central to Moneo's architectural thinking, and most of his projects are visualised with a particular structural system in mind. But structure is one thing, and material expression another, and many of Moneo's buildings work with teasing contradictions between the two. The Museo de Arte Romano in Merida is a case in point, with its reinforced concrete armature and its attached 'veneer' of Roman bricks with deep shadows in the joints; the Kursaal in San Sebastian is another, since the massive steel girders which support the glazed 'cubes' are reduced to shadowy lines dimly perceived through one side or another of the double glass skin. Moneo is acutely aware of the importance of cladding in telling a story about a building, while evoking multiple associations. In a similar way he is intrigued by the 'artifice' and 'fictionality' of architecture, even by the role of denial as a means for suggesting a kind of truth. These are among the reasons why it is misleading to trap Moneo in some simplistic moralising notion of 'structural honesty' or 'tectonic' righteousness.

Whatever it hides, reveals or suggests, the fabric of a Moneo building invites a visual and tactile exploration of materials, surfaces, joints, connections, shadows, sills, openings and overhangs. Inevitably the issue of visual weight, of what seems to hold what up, is introduced; as is the sense of weightlessness. As for 'materiality' —to use an emotionally charged term of the past few years—, this has always been an issue for Moneo, though it is possible that the relatively recent focus upon the 'phenomenological' aspects of material presence has encouraged him further in this direction. But where some architects have reduced architecture to a neutral box or structural frame clad with an alluring skin, Moneo prefers to see cladding as one more term in the 'dialectical' development of the complex of guiding ideas. The glazed skins of the Kursaal, for example, are embedded in several agendas: the need to respond to sea and daylight; the need to preserve the integrity of the volumes while filtering natural light into the interiors; the need to evoke a submarine world; the need to suggest glowing prisms at night; the need to articulate visual tension in the main forms; the need to stress horizontality; and so on. Formal, practical, metaphorical and technical considerations are, as much as possible, fused together, but in a way that refers back to the initial gesture of dynamic sculptural pieces responding to landscape, city and sea.

Now that several of Moneo's long-term projects are at last complete, now that Los Angeles Cathedral is in construction and now that the scheme for the Prado is in development, it is a good moment to reflect upon his trajectory in the past decade or so. These have been expansive years for Moneo in which his practice has become truly international, with jobs in the United States, in various European countries, and in the Middle East; he has also received a string of major awards. As a result he has had to confront some of the difficulties attached to transplanting architectural concepts into different cultures of construction. He has also had to deal with the pressures that come from success and increased visibility: the pressure to keep up quality in jobs of large scale; the pressure to innovate while holding on to what is solid; the pressure that comes form seeing new generations emerging with very different conceptions of architecture than his own.

[8] For Gobierno Civil, Tarragona, see for example William J. R. Curtis, 'Harmonic hierarchies and noble [illegible] de la Sota's Civil Government Building in Tarragona', in Wolfgang Böhm (editor), *Das Bauwerk und die Stadt / The Building and the Town: Essays for Eduard F. Sekler*, Vienna 1994, pp. 70-88.

parecía demasiado 'conservadora'. Más recientemente, Moneo se ha mostrado en desacuerdo con el 'minimalismo' superficial y con la moda de lo 'informe'. Ha resistido estos cambios de opinión manteniendo sus propios preceptos básicos y sus líneas de investigación, y buscando soluciones serias a los problemas reales, pero también ha estado atento a los cambios verdaderamente significativos de la sociedad y de la sensibilidad arquitectónica.[9] Examinada con detenimiento, la arquitectura de Moneo revela varios 'niveles' de respuesta, incluyendo reacciones a temas que son 'contemporáneos' y reacciones que se inscriben en una escala histórica mucho mayor. Sigue estando comprometido con la idea de que la arquitectura está ahí para perdurar; que debería materializar los valores y conservarlos.

No hace falta decir que todo esto sitúa a Moneo frente a quienes reducen la arquitectura a una colección de elegantes artilugios tecnológicos, y frente a quienes consideran que la forma es algo trasnochado y sin sentido en un momento en que todo es instantáneo y fluctuante. Para entender sus distintos modos de 'descodificar' la cultura reciente, conviene recordar sus actividades como profesor y como escritor. Una de las vías que usa para mantenerse en forma es el contacto con las mentes jóvenes e inquisitivas. La serie de conferencias que Moneo imparte con regularidad en Harvard —en las que analiza la obra de sus coetáneos más significativos— trata de profundizar hasta las intenciones subyacentes. En estas lecciones, Moneo desentraña las creencias y las influencias que contribuyen a formar un lenguaje arquitectónico. Esta 'deconstrucción' de la arquitectura reciente es un instrumento pedagógico para desvelar a los estudiantes los procesos del pensamiento arquitectónico a un nivel mucho más profundo que el de las imágenes y las modas pasajeras. Y además, permite a Moneo indagar en lo que considera más relevante del pasado reciente.

Este sentido crítico va unido a un profundo interés por el pasado, al que Moneo sigue considerando una fuerza viva. Para un historiador y crítico como el que suscribe, resulta fascinante ver cómo Moneo aborda su tarea cuando actúa como historiador o crítico. Ya esté escribiendo sobre la obra de Frank Gehry a finales del siglo XX, o sobre la de Juan de Herrera en el siglo XVI, en ambos casos se nota la misma necesidad apasionada de profundizar más allá de la superficie, de revelar los mecanismos de la concepción arquitectónica, de entrar en esos estratos de ambigüedad que vinculan a un edificio con la sociedad, pero que también lo separan de ella, permitiéndole tener una especie de vida autónoma como obra de arquitectura.[10] En el sistema educativo español de los años sesenta y setenta, Moneo era de los pocos que fomentaban una 'reflexión teórica' acerca de la disciplina y la práctica de la arquitectura. Desde entonces, ha seguido sintiéndose atraído por la especulación filosófica en torno a los problemas arquitectónicos fundamentales. En los últimos años —en especial con la proliferación de teorías más bien engañosas— Moneo ha estado entre los que insisten en la 'especificidad' de la arquitectura entendida como rama del conocimiento.[11]

Sean cuales fuesen los cambios de apariencia y de énfasis, sean cuales sean los éxitos y los fracasos, la arquitectura de Moneo continúa haciendo uso de un fondo de valores que constituye su marco de referencia. Siempre escéptico con respecto a las propuestas utópicas y vanguardistas, prefiere pensar en los edificios como transformaciones de lo existente y como añadidos a ese palimpsesto siempre cambiante de la ciudad y el paisaje. Aunque sigue estando interesado en la idea de 'lugar', evita toda noción fundamentalista del *genius loci*. Cuando observa un determinado contexto, escucha 'el murmullo del lugar', que incluyen la topografía, las huellas de la historia y las aspiraciones de hoy en día.[12] Cada nuevo edificio está condenado a destruir algo aunque lo cree, pero al hacerlo puede poner de manifiesto parte de esas fuerzas latentes y a veces contradictorias que están en juego: puede incluso encauzar esas fuerzas hasta lograr una solución tensa.

Moneo desconfía de cualquier arquitectura que pretenda ser la única representante de un presente en evolución. No obstante, parece creer en una versión imprecisa del *Zeitgeist* o 'espíritu de la época'.[13] A su juicio, este espíritu puede manifestarse en la arquitectura y en otras artes visuales gracias a los mecanismos compartidos de la percepción.[14] En su propia arquitectura, Moneo se esfuerza por conciliar estas intuiciones sobre la cultura contemporánea con las enseñanzas que ha extraído de la arquitectura del pasado. Esto hace de él uno de los arquitectos más autorreflexivos de los que están actualmente en activo. Esta aurorreflexión contribuye a dar a su obra un carácter especial, pero a veces también dificulta la libertad de su creación.

Y es que, al fin y al cabo, nos enfrentamos con el misterio de la arquitectura misma. Se puede intentar penetrar en ella, explicarla, descodificarla e incluso desvelar las intenciones que esconde, pero siempre existirá esa chispa que traslada las estructuras de intenciones a otra esfera: la de las formas arquitectónicas. Incluso existe el riesgo de detenerse demasiado en las intenciones, de no ver el objeto en sí mismo, de que quede oculto por racionalizaciones a posteriori de lo que se hizo o, aún peor, por excusas sobre lo que no se hizo. Al fin y al cabo, un edificio se separa de su creador y entra en el transcurso del tiempo en diferentes condiciones. Allí su camino está lleno de encuentros insospechados en los que desvela a otros un poco de su misterio y algo de la naturaleza de la arquitectura.

[Traducción de Jorge Sainz]

9 Sobre las reacciones de Moneo a las tendencias recientes, véase su artículo 'Paradigmas fin de siglo. [Fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente]', que se publica en este número.

10 Sobre la interpretación que hace Moneo de Gehry, véase la nota 7. Sobre Herrera, véase su articulo 'Juan de Herrera and the *Discourse of the Cubic Figure:* The Lonja of Seville as Cubic Element', en Alexander von Hoffman (responsable de la edición), *Form, Modernism and History: Essays in Honor of Eduard F. Sekler*, Cambridge, Mass., 1996, páginas 11 y siguientes.

11 Véase la entrevista 'Una conversación con Rafael Moneo', que acompaña este artículo; y también Alejandro Zaera, 'Conversaciones con Rafael Moneo', *El Croquis* 64, 'Rafael Moneo 1990-1994', Madrid, 1994, en especial la página 20.

12 La expresión "el murmullo del lugar" es del propio Moneo.

13 Sobre la idea que tiene Moneo del *Zeitgeist*, véase 'Paradigmas fin de siglo', nota 9.

14 Sobre esta idea de Moneo de los "mecanismos compartidos de la percepción", véase la entrevista 'Una conversación con Rafael Moneo', que acompaña este arti culo, y también 'Paradigmas fin de siglo', nota 9.

William J.R. Curtis es historiador y crítico. Ha enseñado en numerosas universidades de todo el mundo y ha colaborado en diversas publicaciones internacionales, incluyendo *El Croquis*. Sus libros más conocidos son: *Le Corbusier: Ideas y Formas* (1986); *Balkrishna Doshi: Una Arquitectura para la India* (1989); *Denys Lasdun: Arquitectura, Ciudad, Paisaje* (1994); y *Arquitectura Moderna desde 1900* (3ª ed., 1996). Ha recibido la Medalla de Oro en Arquitectura y Artes Afines de la Tau Sigma Delta National Honor Society en 1999.